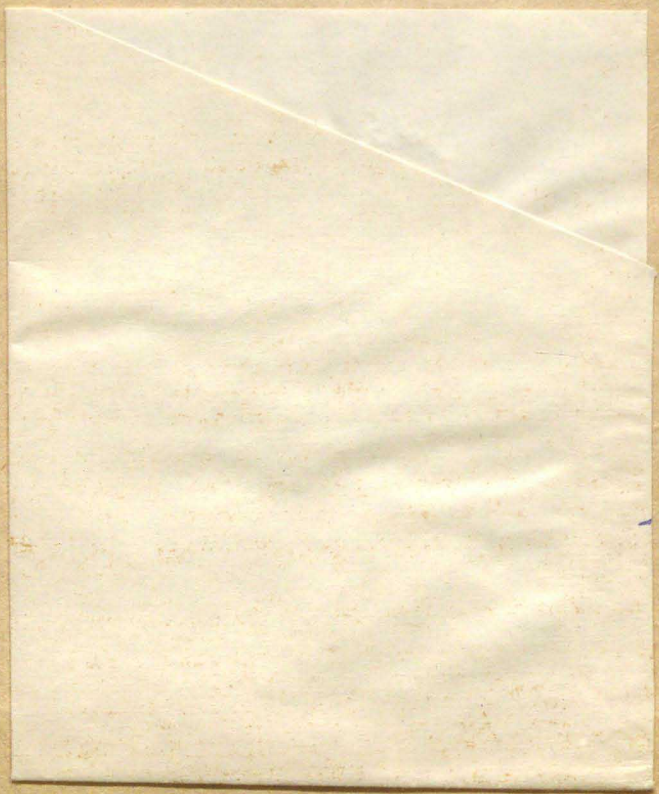
W 20/129



W 20/129

Гастонъ Куньи.

АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО

ГРЕЦІЯ.—РИМЪ.

СБОРНИКЪ СТАТЕЙ

по исторіи искусства, эстетикѣ и археологіи, съ объяснительными, историческими и библіографическими примѣчаніями.

Переводъ съ французскаго

В. Смирнова.

Съ приложеніемъ статей: «Эгинскіе мраморы» М. Коллиньона и «Скопасъ» П. Пари.

Публич. и Румянцов. Музея Библіотека

Изданіе К. И. Тихомирова,
Комиссіонера ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Общества Сельскаго Хозяйства и Московской Комиссіи Народныхъ Чтеній
(Москва, Кузнецкій Мостъ, книжный магазинъ).
1898.

2007062453

Дозволено цензурою. Москва, 17 іюня 1897 года.

15788-0

ВЫСОЧАЙШ. УТВЕРЖ. ТОВАРИЩ. СКОРОП. А.А.ЛЕВЕНСОНЪ МОСКВА.

стр все 2

КНИГА ИМЕЕТ

Листов печатных	Общее колич. вып.	В переплетной ед. соедин. номера вып. 1898	Таблиц	Карт	Иллюстраций	Служебн. номер	Номера списка и порядковый	197 8 г.
23						С	64 / 37	

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ГЛАВА I.

Греческое искусство.

§ I. Общій взглядъ.

Стр.

1. Область греческаго искусства (*Ж. Перро*) 1
2. Греческій геній (*И. Тэнъ*) 14

§ II. Первоначальныя основы.

1. Троянскія древности (*Ф. Ленорманъ*) 19
2. Раскопки въ Тиринѳѣ (*Ш. Диль*) 28
3. Вазы изъ Вафіо (*С. Рейнакъ*) 38

ГЛАВА II.

Греческая архитектура.

§ I. Ордена.

1. Дорическій и іоническій (*Ф. Клеманъ*) 46
2. Коринѳская колонна (*Ш. Шипье*) 55

§ II. Памятники.

1. Полихромія (*Гиттторфъ*) 63
2. Греческій храмъ (*И. Тэнъ*) 70
3. Памятники Акрополя (*Г. Дешанъ*) 75
4. Акрополь Пизистрата (*М. Коллиньонъ*) 81
5. Пропилеи (*Е. Белэ*) 89

ГЛАВА III.

Греческая скульптура.

§ I. Искусство до Перикла.

1. Первоначальныя произведенія: Аполлонъ Орхоменскій (*М. Коллиньонъ*) 95
2. Архаическія статуи Акрополя (*Ш. Диль*) 100

Стр.

§ II. Скульптура V вѣка.

1. Олимпійскіе мраморы (*В. Лалу и П. Монсо*) 107
2. Изваянія Партенона: фронтоны (*О. Райе*) 128
3. Фризъ Партенона (*Е. Бела*) 136
4. Канонъ Поликлета (*Е. Гильомъ*) 140
5. Реализмъ и идеализмъ въ греческомъ искусствѣ: А.—Миронъ.—
В. Фидій (*М. Коллиньонъ*) 152

§ III. Искусство послѣ Перикла.

1. Побѣда съ Самоѳракіи (*С. Рейнакъ*) 161
2. Гермесъ Праксителя (*Ш. Диль*) 169
3. Венера Милосская (*С. Рейнакъ*) 175
4. Пергамская школа; алтарь Зевса и Аѳины (*О. Райе*) 185

ГЛАВА IV.

Греческая живопись и керамика.

§ I. Картины и расписныя вазы.

1. Апеллесъ (*П. Жираръ*) 197
2. Вазы съ черной живописью (*М. Коллиньонъ*) 207
3. Бѣлые лекиты (*Е. Поттье*) 215

§ II. Терракотовыя статуетки.

1. Древнія фигурки. Танагра и Мирина (*С. Рейнахъ*) 221
2. Назначеніе терракотовыхъ статуетокъ (*Е. Поттье*) 232

ГЛАВА V.

Этрусское искусство.

1. Характеръ этрусскаго искусства (*Ж. Марта*) 242
2. Этрусскія драгоцѣнности (*Дарамберъ и Саліо*) 255

ГЛАВА VI.

Римское искусство.

§ I. Общій характеръ.

1. Римская архитектура; ея основы (*Ж. Марта*) 260

Стр.

§ II. Памятники архитектуры.

1. Римскія зданія (*Віолле-ле-Дюкъ*) 268
2. Водопроводы и термы (*Ж. Марта*) 280
3. Колонна Траяна (*Ш. Шипье*) 285

ГЛАВА VII.

Римская скульптура и живопись.

1. Статуя Августа (*О. Райе*) 289
2. Историческіе барельефы (*Ж. Марта*) 296
3. Римская живопись въ Помпеѣ (*Г. Буассье*) 301

ГЛАВА VIII.

Искусство въ римскомъ домѣ.

1. Мозаика (*Жерспакъ*) 315

Приложенія.

1. Эгинскіе мраморы (*М. Коллиньонъ*) 325
2. Скопасъ (*П. Пари*) 337

ГЛАВА I.

Греческое искусство.

§ I. Общій взглядъ.

1. Область греческаго искусства.

Народы, ранѣе грековъ явившіеся на міровой сценѣ, занимали территоріи, точно разграниченныя самой природой. Египетъ—это нижняя часть длинной Нильской долины; всѣ памятники генія этого народа сгруппированы на пространствѣ, ограниченномъ Средиземнымъ моремъ и двумя горными цѣпями, аравійской и ливійской [1]). Халдейско-ассирійская цивилизація развилась въ обширномъ бассейнѣ Евфрата и Тигра. Сцена здѣсь болѣе обширна, но и у нея есть опредѣленныя границы: на сѣверѣ Тавръ и его восточные отроги, на востокѣ—мощная стѣна Загроша, на югѣ—Персидскій заливъ и на западѣ—пустыни Аравійская и Сирійская [2]). Собственно Финикія представляетъ собою узкую

[1]) Объ общемъ характерѣ египетской цивилизаціи, о мѣстѣ, занимаемомъ Египтомъ въ исторіи міра, о долинѣ Нила и ея жителяхъ см. Histoire de l'art dans l'antiquité, par Georges Perrot et Ch. Chipier, tome 1: l'Egypte. Hachette, 1882.

[2]) См. G. Perrot, ibidem, tome II: la Chaldée et l'Assyrie, глава I, Hachette, 1884.

полосу земли, находящуюся между моремъ и Ливаномъ, который составляетъ продолженіе горъ Ефраима и Іуды. Все еврейское искусство заключалось въ еще болѣе тѣсномъ районѣ, въ стѣнахъ Іерусалима и въ томъ небольшомъ государствѣ, которое было отъ него въ зависимости [1]). Правда, историку приходится проходить много странъ, отъ береговъ рѣки Оронта до Эгейскаго моря, вслѣдъ за сирокаппадокійскими [2]) племенами, которыя оставили за собою на скалахъ, какъ бы на память о своемъ проходѣ, изваянія крайне оригинальнаго стиля съ прибавкой къ нимъ знаковъ того идеографическаго письма, употребленіе котораго во всей этой области предшествовало употребленію алфавитовъ, происшедшихъ отъ алфавита финикійскаго; тѣмъ не менѣе сѣверная Сирія и высокія террасы Малой Азіи, связанныя съ нею хребтами Амана и Тавра, остались центромъ, откуда эти скульптурные типы распространились къ западу. Когда, нѣсколько вѣковъ спустя, великій полуостровъ, это продолженіе и вмѣстѣ окончаніе Азіи, получилъ изъ Европы, чрезъ Босфоръ, новыхъ переселенцевъ, распространившихся по немъ во всѣ стороны, тогда фри-

---

[1]) См. G. Perrot, ib., tome III: Phénicie et Сурге, глава I Hachette 1885.

[2]) Среди археологовъ считается спорнымъ вопросъ о происхожденіи и истинномъ характерѣ этого *хеттейскаго* народа, который во времена давно прошедшія, повидимому, игралъ на сушѣ роль, аналогичную роли Финикіянъ на морѣ, т-е. роль посредника съ одной стороны между издревле цивилизованными народами долинъ Нила и Евфрата, а съ другой—между дикими еще племенами, обитавшими на островахъ и берегахъ Эгейскаго моря. По мнѣнію Масперо и Перро первоначальное ядро хеттейскаго государства образовалось на сирійскомъ Оронтѣ, а не на каппадокійскомъ Галисѣ, и отсюда уже должно было распространиться на западъ. Хотя хеттейское искусство всегда оставалось грубымъ и мало развитымъ, однако съ вѣроятностью слѣдуетъ допустить, что оно въ теченіе 5—6 вѣковъ могло непосредственно дать береговымъ Грекамъ типы и мотивы орнаментаціи: такимъ образомъ, напр., сближаютъ скульптуры Ейюка и барельефы древняго дорійскаго храма въ Ассѣ, въ Мизіи, а колонну съ каннелюрами и съ двойной волютой или завиткомъ, что характеризуетъ іонійскій стиль, нашли въ зданьицѣ, дважды высѣченномъ на скалахъ Бгоазъ-Кеи. Ср. Perrot, H. de l'art, t. IV. 1887. Ср. также труды Райта (The empire of the Hissi tes), Сайса, Гиршфельда, Рамсея, Пухштейна.

гійцы прежде всего заняли страну между Пропонтидой и хребтомъ Сипиломъ [1]), а затѣмъ возвышенныя холмистыя равнины, гдѣ берутъ начало Сангарій, Гермъ и Меандръ. Лидійское царство развилось вокругъ средняго теченія Герма, а карійцы заселили горную страну, находящуюся между Меандромъ и широкимъ массивомъ горъ Ликійскихъ. Эти послѣднія, описывая дугу вокругъ Ликіи, этимъ самымъ образуютъ область, наилучшимъ образомъ отдѣленную отъ другихъ, одну изъ тѣхъ областей, которыя, повидимому, болѣе всего предназначены для жизни независимой, въ болѣе или менѣе полной обособленности. Что же касается до Персіи, то она занимаетъ Иранское плоскогоріе или, по крайней мѣрѣ, ту часть этого плоскогорія, которая соприкасается съ Месопотаміей и Сузіаной [2]).

Эти различные народы могли различными способами дать почувствовать своимъ сосѣдямъ вліяніе своей творческой дѣятельности, и часто даже оказывать это вліяніе на очень отдаленные народы; тѣмъ не менѣе каждый изъ нихъ образовалъ компактную массу только въ одной какой-нибудь части африканскаго или азіатскаго материка, и въ этихъ-то

---

[1]) Сипилъ образуетъ короткую горную цѣпь, простирающуюся на сѣверъ отъ Смирнскаго залива, между этимъ заливомъ и Гермомъ, который протекаетъ вдоль его сѣверныхъ склоновъ, потомъ огибаетъ его съ запада и изливается въ море. Современные историки имѣютъ болѣе свѣдѣній относительно Фригійцевъ, нежели относительно Хеттеянъ. Этимъ они въ особенности обязаны ученымъ трудамъ В. М. Рамсэя къ сожалѣнію разсѣяннымъ по различнымъ журналамъ. По всей вѣроятности, Фригійцы, уроженцы Ѳракіи, перешли проливы и продвинулись (когда это произошло, съ точностью неизвѣстно) до самого центра Малой Азіи; тамъ они вдохновились каппадокійскимъ искусствомъ; они, безъ сомнѣнія, познакомили іонійскихъ Грековъ, одаренныхъ такой живой любознательностью, съ грубыми зачатками его. Даже болѣе: Ж. Перро склоненъ думать, что фронтонъ греческаго храма, фронтонъ, сходящіяся линіи котораго такъ прекрасно увѣнчиваютъ корабль храма и его портики, происходитъ отъ крыши съ крутыми склонами, острыми краями, отъ щипца, увѣнчивавшаго деревянные памятники фригійской архитектуры (Hist. de l'art, т. V, стр. 224).

[2]) О Лидійцахъ и Карійцахъ, о Персахъ, объ ихъ странѣ, ихъ исторіи и ихъ искусствѣ см. Ж. Перро, ib., т. V, кн. 8, 9, 10.

областяхъ, которыя составляютъ ихъ настоящее владѣніе, слѣдуетъ ихъ разыскивать; здѣсь-то и слѣдуетъ останавливаться подолгу, если хотятъ опредѣлить отличительныя черты ихъ генія при помощи того, что онъ создалъ. Только по отношенію къ Финикіянамъ слѣдуетъ примѣнить иной методъ; обыкновенно ихъ начинаютъ изучать на ихъ родинѣ, въ той полосѣ Сиріи, которая была колыбелью ихъ промышленной и коммерческой судьбы; но ограничиваться этимъ нельзя; необходимость заставляетъ слѣдовать за этими купцами за моря, въ ихъ колоніи, расположенныя по африканскому побережью, въ ихъ конторы, разсѣянныя по всему Средиземному морю, наконецъ, по всѣмъ песчанымъ берегамъ, гдѣ ихъ корабли, погрузивъ киль въ песокъ, открывали свои палубы и предлагали разнаго рода товары, предметы роскоши и первой необходимости, оспариваемые другъ у друга наивно-изумленными покупателями. Такимъ образомъ, идя по слѣдамъ этихъ отважныхъ кораблей и останавливаясь тамъ, гдѣ они приставали, можно собрать много интересныхъ памятниковъ [1]), пополняющихъ пробѣлы въ томъ

---

[1]) Историческая роль Финикіянъ хорошо опредѣлена Перро въ концѣ 3-го тома его Исторіи искусства. Гомеръ (Одиссея, XIV и XV), а затѣмъ Геродотъ говорятъ намъ, какъ совершалась торговля Финикіянъ и Грековъ; она состояла преимущественно въ обмѣнѣ мануфактурныхъ товаровъ на сырые продукты и часто сопровождалась увозомъ женщинъ и юношей. Тѣмъ не менѣе слѣдуетъ отдать справедливость этому народу пиратовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что страсть къ наживѣ постоянно господствовала въ ихъ сношеніяхъ съ ихъ греческими и италійскими кліентами, что они старались обманывать всѣ народы, жившіе по Средиземному морю. Но тѣмъ не менѣе, говоритъ Перро, Финикійцы оставили послѣ себя, какъ награду за чрезмѣрную наживу и свои насилія, алфавитъ, съ помощью котораго Греки впослѣдствіи создали философію, исторію и науку; они оставили фигурки изъ бронзы, слоновой кости, майолики или камня, глиняныя и металлическія вазы, расписанныя или украшенныя рѣзцомъ, давшія понятіе о типахъ извѣстныхъ божествъ, возбудившія вкусъ къ искусству и пониманіе формы въ томъ народѣ, чьи скульпторы получатъ имена Фидія и Праксителя; для всѣхъ нарождающихся ремеслъ, за которыя пытались приняться въ этомъ племени, они оставили матеріалы, модели для подражанія и инструменты, которые должны были облегчить занятіе этими ремеслами.

рядѣ памятниковъ, которые найдены въ ихъ главныхъ городахъ. Но эти города, сначала Сидонъ, потомъ Тиръ и позднѣе Карѳагенъ, оставались въ теченіе многихъ вѣковъ настоящими органическими центрами финикійскаго міра, привлекавшими къ себѣ и получившими всѣ произведенія обитаемой земли, какъ говорили Греки, чтобы затѣмъ распредѣлить ихъ между народами, при чемъ часто измѣняли ихъ руками своихъ художниковъ и налагали на нихъ свой отпечатокъ. Когда Сидонъ потерялъ свое верховенство, Тиръ захватилъ въ свои руки рынки въ восточной части Средиземнаго моря а Карѳагенъ—въ западной; но и послѣ того какъ сила вещей обусловила этотъ раздѣлъ, равновѣсіе все-таки поддерживалось, жизнь и первенство не уходили въ другое мѣсто до тѣхъ поръ, пока звѣзда этой расы не стала клониться къ упадку, пока Александръ не взялъ Тира и не основалъ Александрію, пока Карѳагенъ, изгнанный изъ Сициліи, потомъ изъ Испаніи, не погибъ въ пламени на глазахъ у Полибія и Сципіона Эмиліана.

Это былъ конецъ, но прежде этого болѣе тысячи лѣтъ протекло, въ теченіе которыхъ мастерскія этихъ городовъ повторяли одни и тѣ же типы, съ рутинной легкостью ремесла, не черпающаго своего вдохновенія въ искусствѣ, одушевленномъ сильной и мощной жизнью. Ремесленникъ, смотря по времени, искалъ себѣ модели то въ Египтѣ, то въ Халдеѣ, а то и въ Греціи; но тутъ нельзя искать ни постепеннаго измѣненія въ стилѣ, какъ это бываетъ при всякомъ нормальномъ развитіи пластическаго таланта, ни мѣстныхъ школъ, изъ которыхъ каждая представляла бы преимущественно одно изъ естественныхъ направленій зиждительной силы. Говоря коммерческимъ языкомъ, финикійскій купецъ всегда сохранялъ для своихъ кліентовъ почти одинъ и тотъ же товаръ и не было никакой разницы въ товарѣ, отправляемомъ изъ Тира или Карѳагена. По количеству земель Финикія была, повидимому, очень обширна и очень разбросана, особенно послѣ смѣлаго полета и успѣха пунійскаго честолюбія; но въ дѣйствительности она остается сосредоточенной на одномъ усиліи, которое не знало ни истиннаго

прогресса, ни разнообразія. Не слѣдуетъ вѣрить свидѣтельству карты: всѣ эти города, которые тамъ обозначены тою же цвѣтной чертой, какъ и владыки Ханаана, суть только конторы и складочныя мѣста, то, что можно назвать отдѣленіями главнаго дома. Слѣдовательно, весь полезный трудъ этого предпріимчиваго и трудолюбиваго генія заключается въ томъ узкомъ эклектизмѣ, который былъ уже намѣченъ Сидономъ, этимъ первенцемъ финикійскаго народа, и который восприняли Тиръ и Карѳагенъ для того, чтобы продолжать эту традицію до своего послѣдняго часа.

Не въ такихъ условіяхъ была Греція. Греція была дѣйствительно многосложна и разнообразна и по отношенію къ пространству, и ко времени. Исторія и географія даютъ имя Греціи преимущественно той странѣ, которая носитъ его и въ настоящее время, т. е. самому восточному изъ трехъ полуострововъ, которые европейскій материкъ выдвигаетъ къ югу и какъ бы посылаетъ на встрѣчу Африкѣ. Тамъ, на той незначительной по пространству территоріи, которая въ настоящее время составляетъ государство короля Георга, поселилась когда-то греческая раса, чтобы никогда болѣе отсюда не уходить, хотя столько разъ должна была терпѣть и нашествія и завоеванія; тамъ эта раса всегда оставалась наиболѣе многочисленной, не смотря на выселенія, и распространеніе въ другихъ мѣстахъ; тамъ, наконецъ, были основаны и существовали города, наиболѣе обращавшіе на себя вниманіе во всемъ греческомъ мірѣ, города, оспаривавшіе другъ у друга гегемонію и первенство, Коринѳъ и Спарта, Ѳивы и Аѳины; тамъ давались великія празднества олимпійскихъ, истмійскихъ и немейскихъ игръ, гдѣ встрѣчались разбросанные по всему міру сыны эллинской семьи. Эллада, какъ называютъ этотъ полуостровъ, есть, слѣдовательно, Греція въ собственномъ смыслѣ, Греція по преимуществу; но на ряду съ нею существуютъ другія Греціи, которыя, не занимая такого центральнаго положенія, не играя такой главной роли и притомъ такъ долго, тѣмъ не менѣе имѣли значеніе. Существовала азіатская Греція; благодаря счастли-

вой и блестящей гибкости іонійскаго генія, [1]) она ранѣе развилась, чѣмъ Грецію европейская; она первая вступила въ область поэзіи и искусства, великихъ торговыхъ предпріятій и отдаленныхъ путешествій. Существовала Грецію африканская, Грецію Навкратиса [2]) и другихъ городовъ, гдѣ между рукавами Нила, утвердились иностранцы, введенные туда Псамметихомъ, въ особенности Грецію Киренаики [3]) съ своими могущественными городами, защищенными поясомъ пустынь отъ вождѣленій египетскихъ владыкъ и зависти Карѳагена; этотъ оазисъ, изъ котораго во всѣхъ на-

---

[1]) Ж. Перро своимъ авторитетомъ поддерживаетъ взглядъ нѣмецкаго историка Э. Курціуса, который въ своей Греческой исторіи въ особенности старается выдвинутъ значеніе іонійскаго вліянія на дѣло эллинской цивилизаціи. Отфридъ Мюллеръ, какъ извѣстно, наоборотъ, преувеличиваетъ значеніе Дорянъ, изъ которыхъ онъ сдѣлалъ родъ избраннаго народа, навязывая другимъ племенамъ ихъ религіозныя, политическія и художественныя идеи. Для Курціуса и Перро море, это Эгейское море, „кроткое и благосклонное“, которое во всѣхъ направленіяхъ бороздятъ искатели приключеній всѣхъ національностей, есть истинный центръ Эллады, и въ концѣ концовъ въ Азіи слѣдуетъ искать тайну происхожденія греческаго генія.

[2]) Греко-египетская археологія въ послѣднее время стала предметомъ тщательныхъ изысканій и ученыхъ работъ, чѣмъ она особенно обязана Egypt exploration fund. Слѣдуетъ упомянуть о работахъ Флиндерсъ Петри и Гарднера о Навкратисѣ, Петри о Танисѣ и пр. Напр., храмы Афродиты и Геры въ Навкратисѣ доставили множество фрагментовъ, очень интересныхъ для исторіи искусства. Алебастровый торсъ, найденный въ оградѣ храма Афродиты, воспроизводитъ точный типъ Ѳерскаго Аполлона, а это, повидимому, доказываетъ, что типъ мужскихъ статуй (стоящихъ) введенъ въ Грецію благодаря ввозу небольшихъ моделей, изваянныхъ въ Навкратисѣ подъ вліяніемъ египетской пластики; это, по крайней мѣрѣ, доказываетъ тѣсныя узы, которыми были соединены различныя части греческаго міра.

[3]) Кирена, основанная на сѣверномъ берегу Африки, къ западу отъ Египта, сообщила свое имя школѣ киренскихъ философовъ, основанной въ 4 вѣкѣ однимъ изъ слушателей Сократа, Аристиппомъ. Колонія Кирена извѣстна была своею любовью къ роскоши и удовольствіямъ; искусства были тамъ въ почетѣ; ея некрополь, въ которомъ давно уже производятся раскопки, далъ значительное количество расписныхъ вазъ и терракотъ (значительное количество ихъ обогатило Луврскій музей). Но сходство, между керамикой собственной Греціи и керамикой Кирены поразительно.

правленіяхъ расходились внутрь Африки пути, часто посѣщаемые караванами, былъ воротами, открытыми въ таинственную глубь громаднаго южнаго материка; при посредствѣ его постоянно возбужденная любознательность собирала данныя, отодвигавшія все далѣе границы міра живыхъ существъ и содѣйствовавшая возникновенію понятія о разнообразіи людей и климатовъ. На противоположномъ берегу есть еще другая Грецiя, западная, которая, въ видѣ бахромы, окаймляетъ заливы и мысы южной Италіи и высылаетъ свои аванпосты даже на берега Галліи и Испаніи; этой Греціи выпала честь быть первой воспитательницей Рима. Извѣстно, до какой степени могущества и богатства возвысились многочисленные города, ее составляющіе, Посейдонія и Кумы, Сибарисъ, Кротонъ, Метапонтъ и Тарентъ, даже Адріа и отдаленная Массалія; памятники архитектуры и скульптуры, существующіе на мѣстахъ большей части этихъ колоній или извлекаемые изъ развалинъ ихъ храмовъ и могилъ, не менѣе прекрасны, чѣмъ тѣ, которые появились на почвѣ метрополіи. [1]) Наконецъ, среди этихъ различныхъ Грецій, образующихъ на материкѣ четыре опредѣленныя группы, изъ которыхъ каждая имѣла свое особое существованіе и особую судьбу, была еще Грецiя, которая, такъ сказать, колышется „на широкой поверхности моря“, Грецiя островная. Сюда относится Сицилія, находящаяся между Италіей и

---

[1]) Во времена очень отдаленныя жители Халкиды, на о-вѣ Эвбеѣ, отправили свои корабли къ италійскимъ берегамъ; они обогнули южную оконечность полуострова, поднялись вдоль западнаго берега и, остановившись въ чудномъ заливѣ, надъ которымъ господствуетъ Везувій, основали тамъ Кумы, самый древній эллинскій городъ въ Италіи, долгое время бывшій какъ бы передовымъ стражемъ греческой цивилизаціи въ варварской странѣ. Въ половинѣ VIII вѣка прибыли новыя Халкидскія подкрѣпленія; около 721 года былъ основанъ Сибарисъ, потомъ Кротонъ. Жители Сибариса въ свою очередь направляются внутрь страны и основываютъ колонію на открытомъ мѣстѣ, въ Посидоніи (Пестумъ). Въ 708 г. Лакедемоняне основываютъ Тарентъ; Метапонтъ, противъ Тарента, обязанъ своимъ происхожденіемъ ахеянамъ. По всему берегу южной Италіи вздымается волна Эллиновъ, приходящихъ воспользоваться этимъ богатымъ пріобрѣтеніемъ.

Африкой [1]), Сицилія, гдѣ греческій и финикійскій элементъ, дѣлая заимствованія другъ у друга, боролись въпродолженіи трехъ вѣковъ; сюда относятся острова Адріатики, между Италіей и Элладой, потомъострова, расположенные къ югу и востоку отъ послѣдней, на пути въ Египетъ и Малую Азію, Киѳера и Критъ, Циклады и Спорады, Родосъ и Кипръ, Самосъ, Хіосъ и Лесбосъ, острова, расположенные около Ѳракіи, и много другихъ, большихъ и малыхъ. Всѣ эти земли, прихотливо разбросанныя по водѣ, сравниваютъ съ камнями, которые набросали дѣти посреди брода, чтобы перепрыгивать съ одного берега на другой, не замочивъ ногъ. Всѣ эти мѣста остановки и отдыха удивительно облегчали обращеніе и перевозъ людей и товаровъ, сырыхъ продуктовъ и мануфактуръ, изображеній божествъ вмѣстѣ съ идеями и чувствами, которыя они представляли, ремесленныхъ пріемовъ и пластическихъ типовъ; въ этомъ то архипелагѣ или, лучше сказать, въ гостепріимныхъ архипелагахъ происходила счастливая встрѣча и плодотворное соприкосновеніе сначала грековъ и иностранцевъ, а потомъ различныхъ Греческихъ племенъ.

Раса, занявшая такое исключительное положеніе на рубежѣ Европы, Африки и Азіи, была одна изъ наиболѣе одаренныхъ, можетъ быть, наилучше одаренной изо всѣхъ

---

[1]) По своему положенію Сицилія была предназначена къ тому, чтобы въ раннія уже времена принимать колонистовъ: въ нихъ не было у нея недостатка. Первыми, основавшими конторы на югѣ и сѣверѣ острова, были Финикіяне. Великій сосѣдъ острова, Карѳагенъ, привыкъ смотрѣть на сицилійскіе порты, какъ на составную часть своихъ колоній Но около половины 8-го вѣка до нашей эры въ этихъ водахъ стали появляться Греки. Эллинская колонизація развилась чрезвычайно быстро: во времена Солона ей удалось, менѣе чѣмъ въ одно столѣтіе, основать непрерывный рядъ городовъ отъ Мессинскаго пролива до мыса Лилибея; Финикійцы оказались загнанными на западный берегъ, обращенный къ берегу Карѳагенскому. Въ произведеніяхъ Сицилійскаго искусства замѣтно очень глубокое вліяніе Грековъ; духъ расы ассимилируетъ чуждые образцы и обращаетъ ихъ въ греческіе, придавая имъ особый характеръ (доказательствомъ этого служатъ бронзовыя, серебряныя и золотыя вазы, терракоты и монеты).

расъ, которыя принимали участіе въ общей и послѣдовательной культурной работѣ. Обстоятельства и среда, въ которой она была, благопріятствовали ея росту [1]); впрочемъ, для того, чтобы объяснить ту пользу, которую она извлекла изъ своихъ преимуществъ, всегда слѣдуетъ обращаться къ тѣмъ дарамъ природы, къ тѣмъ скрытымъ предрасположеніямъ, слѣдствія которыхъ констатируетъ исторія, но вполнѣ объяснить которыя она не въ состояніи. У грековъ въ высшей степени былъ развитъ духъ изобрѣтательности и въ наукахъ, и въ искусствахъ. Другіе великіе народы, напр. египтяне и халдеи, послѣ блестящаго паренья останавливались; съ извѣстнаго момента они ограничивались повтореньемъ типовъ, созданныхъ ими въ первый періодъ ихъ существованія; что касается до Финикіянъ, они довольствовались примѣненіемъ къ своимъ потребностямъ и къ вкусу своихъ иностранныхъ кліентовъ тѣхъ элементовъ, которые они заимствовали у своихъ сосѣдей, тѣхъ ремесленныхъ пріемовъ, которые они, усвоивая, усовершенствовали. Такъ или иначе эти народы кончали свое полезное дѣло гораздо

---

[1]) Это вліяніе страны на расу было уже вполнѣ выяснено, по отношенію къ грекамъ, Э. Курціусомъ (Исторія Греціи, т. I, гл. I)и Тэномъ, (Philosophie de l'art en Grèce). Курціусъ сказалъ совершенно вѣрно: „Никогда не слѣдуетъ смотрѣть на исторію какого-либо народа какъ на роковое послѣдствіе физическихъ условій, въ которыя поставленъ данный народъ.“ Однако, легко замѣтить, что настолько рѣзко выраженныя формы, характеризующія очертанія Эгейскаго бассейна, могутъ дать особое направленіе исторической жизни какого-либо народа. Сами греки, уже въ древности, прекрасно понимали все то, чѣмъ они обязаны почвѣ и климату ихъ прекрасной страны; теорія *среды*, какъ говорятъ въ настоящее время, встрѣчается (Перро сдѣлалъ объ этомъ интересное замѣчаніе) у Аристотеля и даже у Гиппократа. Первый (Политика, гл. VII) объясняетъ превосходство своихъ соотечественниковъ тѣмъ промежуточнымъ положеніемъ, которое занимала Греція между холодными странами сѣверной Европы съ одной стороны и жаркими странами Азіи—съ другой; и столѣтіе спустя знаменитый авторъ трактата О воздухѣ, водахъ и мѣстностяхъ писалъ по поводу интереснаго сравненія Европы, т-е Греціи, и Азіи: „вообще вы найдете, что природѣ страны соотвѣтствуютъ форма тѣла и свойства души... Все, что земля производитъ, находится въ соотвѣтствіи съ самой землей“.

раньше момента потери своей независимости; они продолжали существовать еще долго послѣ того, какъ перестали жить и творить. Напротивъ, Грецiя постоянно прогрессировала или, по крайней мѣрѣ, двигалась. Даже ставъ римской провинцiей и, повидимому, закончивъ рядъ оригинальныхъ твореній, она не отказывалась отъ дѣятельности; она еще работаетъ надъ самовозсозданiемъ и до извѣстной степени успѣваетъ въ этомъ. Если у нея нѣтъ болѣе ни Гомеровской эпопеи, ни Лесбійской или Ѳиванской оды, ни античной драмы, она со страстью культивируетъ еще исторiю и науку; она берется за критику; она возвращается къ своимъ древнимъ философскимъ системамъ, чтобы сдѣлать ихъ шире и глубже, и всѣмъ извѣстно, какое участiе приняла она въ разработкѣ христiанской догматики... Въ области пластики, если она болѣе не производитъ Фидiя, Праксителя, Полигнота и Зевксиса, то ея архитекторы, не копируя Иктина и Мнезикла, создаютъ еще шедевры; како бы предпочтенье мы не отдавали классическимъ формамъ, все-таки кто можетъ отказать въ удивленiи Равеннской базиликѣ и благородному кораблю Св. Софiи [1])?

---

[1]) Въ *св. Павлѣ* Э. Ренана (гл. VII) находится прекрасное описанiе Аѳинъ въ первыя времена христiанства: „Они сохраняли еще значительную часть своего благородства, пишетъ авторъ; вниманiе мiра все еще по преимуществу сосредоточивалось на нихъ. Несмотря на грубыя времена, уваженiе къ Аѳинамъ было глубоко, и всѣ чувствовали это. Сулла, столь страшный для возставшихъ, однако смилостивился надъ ними. Цицеронъ считалъ за честь имѣть тамъ статую. Помпей и Цезарь, до битвы при Фарсалѣ, объявили чрезъ герольда, что аѳиняне всѣ будутъ пощажены, какъ жрецы богинь тесмофоръ. Помпей пожертвовалъ большую сумму денегъ на украшенiе города. Цезарь отказался отъ мщенья аѳинянамъ и содѣйствовалъ сооруженiю одного изъ ихъ памятниковъ... Баловни счастiя, греки жили съ тѣхъ поръ воспоминанiемъ о своемъ прошломъ". Затѣмъ Ренанъ объясняетъ, что Аѳины впослѣдствiи имѣли особый престижъ, главнымъ образомъ, какъ городъ-школа. Благодаря работамъ Адрiана и Марка Аврелiя, городъ Мильтiада и Перикла преобразился въ городъ университетскiй, „въ своего рода Оксфордъ, въ мѣсто собранiя знатнаго юношества, которое полными горстями сыпало тамъзолото." Тутъ были всевозможные профессора, философы, риторы и педагоги; народъ тамъ былъ всегда живъ, уменъ, любознателенъ. Слѣдуетъ замѣтить, что Ре-

Въ исторіи человѣческаго духа нѣтъ органическаго развитія, которое было бы лучше извѣстно, чѣмъ развитіе греческаго генія, и которое являлось бы въ одно и то же время и настолько пышнымъ, и настолько простымъ. Въ особенности интересно то, что, несмотря на разстояніе и большія моря, отдѣляющія тѣ страны, въ которыхъ утвердились болѣе значительныя группы эллинскаго народа, этимъ развитіемъ, если взять его въ общихъ чертахъ, во всѣхъ странахъ и на всѣхъ островахъ, гдѣ говорили по-гречески, управляли одни и тѣ же законы; повсюду главныя фазы одинаково смѣняли другъ друга и совершались, если не въ одно и то же время, то, по крайней мѣрѣ, въ одномъ и томъ же порядкѣ и при одинаковыхъ условіяхъ. Здѣсь ростъ былъ быстрѣе, тамъ медленнѣе, но за то дни юности и творческой силы длились дольше. Впрочемъ, послѣ удачныхъ первыхъ шаговъ скоро приходили старость и безплодіе или какой-нибудь несчастный случай, въ родѣ вторженія сабельскихъ [1]) племенъ въ Кампанію и Апулію, сразу прерывалъ теченіе жизни. Все-таки можно сказать, что несмотря на эти различія, способъ выраженія мысли подвергался повсюду, у разныхъ сыновъ этой расы, немного ранѣе или немного позже, одинаковымъ измѣненіямъ. Одна и та же кровь течетъ въ жилахъ всѣхъ этихъ людей; стало быть всѣ они имѣли одинаковые инстинкты и одинаковыя способности. Это были деревья одного

нанъ по поводу путешествія ап. Павла въ Аѳины чрезвычайно тонко раскрылъ, что первая встрѣча христіанства и греческой философіи была мало радушна. Живой умъ эллиновъ былъ въ сущности совершенно противоположенъ тому нѣжному и глубокому религіозному настроенію, которымъ предварялось ученіе Іисуса. Даже когда они станутъ вполнѣ христіанами, въ ихъ христіанствѣ всегда будетъ недостатокъ въ безконечномъ, въ неопредѣленномъ, въ умиленіи. Въ византійскихъ церквахъ не чувствуется тотъ страхъ, который чувствуется въ церквахъ готическихъ. Св. „Софія“, говоритъ Ренанъ, „есть храмъ аріанскій; весь человѣческій родъ могъ бы тамъ молиться“.

[1]) Туземное населеніе центральной и южной Италіи, представляющее любопытное этническое родство съ кельтами, какъ прекрасно указано Ж. Ломонье во второмъ томѣ его интереснаго труда о Французской національности (Les hommes, стр. 264 и сл. Paris. 1892).

и того же вида, предназначенныя приносить одни и тѣ же плоды. Правда, цвѣтъ и вкусъ этихъ плодовъ могли съ теченіемъ времени измѣняться подъвліяніемъ очень различныхъ почвъ, въ которыя были пересажены эти деревья; но тѣсныя отношенія, которыя постоянно поддерживались разбросанными сынами однихъ и тѣхъ же предковъ, Греками Эллады и Греками наиболѣе отдаленныхъ городовъ, препятствовали уклоненію отъ общаго типа или допускали его лишь въ крайне ограниченныхъ размѣрахъ. Имъ помогало въ этомъ расположеніе всѣхъ полуострововъ Азіи и Европы, берега которыхъ были обращены другъ къ другу и посылали отъ себя, какъ бы распростертыя руки, длинные мысы, которые какъ будто хотѣли встрѣтиться. На всемъ пути, ведущемъ отъ портовъ восточной Греціи къ портамъ Іоніи, мореплаватель ни на одно мгновеніе не тяряетъ изъ виду земли. Нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, я отправился однажды вечеромъ изъ Аѳинъ къ Дарданелламъ. Ночь прошла въ плаваньи вдоль береговъ Аттики. Съ наступленіемъ дня мы уже обогнули мысъ Суній, прошли проливъ, отдѣляющій Андросъ отъ Эвбеи, и стали пересѣкать ту часть Эгейскаго моря, гдѣ острова болѣе рѣдки, гдѣ есть большія, свободныя пространства. Я смотрѣлъ впередъ; я видѣлъ, какъ одинъ за другимъ появлялись, выходя изъ волнъ, Псара, сосѣдній съ Хіосомъ, потомъ самъ Хіосъ, и, наконецъ, черная голова мыса Мимоса, который замыкаетъ съ запада Смирнскій заливъ; мы увидали берегъ Азіи. Тогда я обернулся, чтобы бросить послѣдній взглядъ если еще было возможно, на Грецію, которую я увидалъ по прошествіи столькихъ лѣтъ. Она исчезла, но съ лѣвой руки у насъ былъ Скиросъ, входящій въ ея составъ, а далѣе за нимъ еще виднѣлась вся бѣлая подъ лучами солнца снѣжная пирамида Охи, высочайшей вершины Эвбеи [1])....

Ж. Перро.

Почва и климатъ Греціи. (Revue des Deux-Mondes, 1-er fevr 1892).

---

[1]) Въ слѣдующихъ строкахъ ученый авторъ, всегда въ согласіи съ Курціусомъ и Теномъ, ясно указываетъ, какъ почва Греціи вмѣстѣ съ

2. Греческій геній.

Обратимъ ли мы вниманіе на практическую дѣятельность Грековъ, или на ихъ мышленіе, во всемъ они обнаруживаютъ умъ тонкій, быстрый, изобрѣтательный. Удивительно, что на зарѣ ихъ цивилизаціи, когда человѣкъ обыкновенно бываетъ горячимъ, наивнымъ и грубымъ, однимъ изъ ихъ двухъ героевъ является ловкій Улиссъ, человѣкъ осторожный, предусмотрительный, хитрый, находчивый, искусный мореплаватель, постоянно думающій о своихъ интересахъ. Если его спрашиваютъ объ имени, онъ всегда имѣетъ наготовѣ нѣсколько новыхъ исторій или генеалогій, вполнѣ готовыхъ и прекрасно составленныхъ. Сама Паллада, которой онъ разсказываетъ сказки, не зная ее, удивляется ему

моремъ, которое окружаетъ и охватываетъ ее со всѣхъ сторонъ, способствовало образованію тѣлъ гибкихъ и крѣпкихъ, умовъ дѣятельныхъ и любознательныхъ: Эллинскій полуостровъ представляетъ собою сѣть горъ и въ то же время береговую страну. Природа развиваетъ личную энергію и принуждаетъ человѣка къ постояннымъ усиліямъ. И тѣмъ не менѣе „греческій народъ будетъ веселъ, потому что будетъ жить подъ прекраснымъ небомъ“. Немного странъ обладаетъ такимъ яснымъ небомъ. „Удивительная прозрачность воздуха манитъ взоръ вглядываться въ глубь горизонта; она даетъ ему силу и тонкость, которыхъ это чувство не могло бы пріобрѣсти тамъ, гдѣ всѣ контуры окутаны туманомъ, обезкураживающимъ его любознательность. Такимъ образомъ глазъ упражняется и привыкаетъ издали изучать формы, сравнивать ихъ и провѣрять; въ этой забавѣ онъ пріобрѣтаетъ правильность пониманья и живое разумѣнье точнаго отношенья различныхъ частей извѣстнаго цѣлаго, качества, которыя, будучи приложены къ истолкованью и возсозданью живой формы, помогутъ Грекамъ стать первыми артистами въ мірѣ.“ Наконецъ, не одними только своими формами въ нѣкоторомъ родѣ монументальными, не однимъ трезвымъ и суровымъ изяществомъ своей окраски эта греческая земля могла содѣйствовать прогрессу изобрѣтательныхъ искусствъ; она могла этому содѣйствовать и своимъ составомъ, природою скалъ, изъ которыхъ она состоитъ; пластическая глина, раковистый туфъ, пирейскій камень, роскошные мраморы были въ распоряженіи художника. Правда, ему недоставало металловъ; но самый этотъ недостатокъ, побуждая Грековъ требовать, напр. золота у Ѳракіи, Малой Азіи и Сиріи, не содѣйствовалъ-ли развитію въ нихъ вкуса къ торговымъ предпріятіямъ?

и хвалитъ его: „О плутъ, обманщикъ, ловкій и ненасытный хитрецъ, кто превзойдетъ тебя въ ловкости, кромѣ какого-нибудь бога?“— И дѣти становятся достойны своего отца, —и въ концѣ и въ началѣ ихъ цивилизаціи у нихъ господствуетъ разумъ: вмѣстѣ съ подчиненіемъ Греціи мы видимъ появленіе Грека диллетанта, софиста, ритора, писца, критика, наемнаго философа; затѣмъ Graeculus въ періодъ римскаго владычества является въ видѣ паразита и буффона, — онъ всегда проворенъ, веселъ, ловокъ, онъ всегда угодливый протей, годный на всѣ руки, онъ приспособляется ко всякаго рода характерамъ, выпутывается изъ всякихъ затрудненій, онъ безконечно ловокъ, онъ первый предокъ Скапеновъ и Маскарильевъ и всѣхъ остроумныхъ плутовъ, которые, не имѣя за душой ничего, кромѣ ума, пользуются имъ, чтобы жить насчетъ другихъ. [1]) Возвратимся къ ихъ лучшей эпохѣ и посмотримъ на ихъ великое дѣло, которое болѣе всего привлекаетъ къ нимъ симпатію и удивленіе человѣческаго рода; это великое дѣло — наука, и если они совершили его, то въ силу того же инстинкта, тѣхъ же потребностей. Финикіецъ, купецъ, имѣетъ для своихъ счетовъ ариѳметическій рецептъ. Египтянинъ, землепашецъ и каменотесъ, имѣетъ геометрическіе пріемы для того, чтобы складывать свой песчанникъ, и для того, чтобы найти размѣръ своего поля, ежегодно покрываемаго разливающимся Ниломъ. Грекъ отъ нихъ получаетъ эту технику и эту рутину; но ему этого не достаточно; онъ не довольствуется приложеньемъ ея къ ремесламъ и торговлѣ; онъ любознателенъ, склоненъ къ размышленью; онъ хочетъ знать причину вещей [2])

---

[1]) Graeculus esuriens, голодный грекъ, говорили римляне. Истинный источникъ греческаго генія скорѣе въ ихъ умѣ, чѣмъ въ сердцѣ, и способъ пониманья жизни, безъ сомнѣнья удивительный, но все-таки несовершенный, будучи доведенъ до каррикатурности, производитъ этихъ шарлатановъ, акробатовъ, этихъ увеселителей всего міра, очень цохожихъ на итальянцевъ XVI и XVII вв. Но не слѣдуетъ ограничиваться этой эпохой упадка.

[2]) Они мыслятъ ради самого процесса мышленья, и это оригинальное влеченіе къ безкорыстнымъ розысканіямъ привело ихъ къ открытіямъ

онъ ищетъ абстрактнаго доказательства, онъ слѣдуетъ за тонкой филіаціей идей, ведущихъ отъ одной теоремы къ другой. Болѣе чѣмъ за 600 лѣтъ до Р. Х. Ѳалесъ занимался равенствомъ угловъ равнобедреннаго треугольника [1]). Древніе говорятъ, что Пиѳагоръ былъ такъ обрадованъ, когда открылъ теорему о квадратѣ гипотенузы [2]), что обѣщалъ богамъ гекатомбу. Ихъ интересовала чистая истина; Платонъ, видя, что Сицилійскіе математики прилагали свои открытія къ устройству машинъ, упрекалъ ихъ, что они унижаютъ науку; по его мнѣнію, она должна была ограничиваться созерцаніемъ идеальныхъ линій. И дѣйствительно, они постоянно двигали ее впередъ, не заботясь о практической пользѣ.. Анализировать идеи, отмѣчать ихъ зависимость другъ отъ друга, образовывать изъ нихъ цѣпь, такъ, чтобы не было недостатка ни въ одномъ звѣнѣ и чтобы вся цѣпь состояла изъ нѣсколькихъ безспорныхъ аксіомъ или изъ группы простыхъ опытовъ, съ удовольствіемъ ковать, соединять, умножать, испытывать всѣ эти звѣнья, только изъ желанія чувствовать, что они все увеличиваются и становятся все болѣе достовѣрными, вотъ къ чему въ особенности способенъ греческій умъ.

Эта умственная утонченность, перенесенная отъ размышленья въ область литературы, создала „аттическій“ вкусъ,

---

въ наукахъ, къ открытію основъ математики и астрономіи, съ Ѳалесомъ и Пиѳагоромъ; основъ естественныхъ наукъ—съ Гиппократомъ; исторіи—съ Геродотомъ; логики, политики, морали и эстетики — съ Платономъ, Ксенофонтомъ, Аристотелемъ. Грекъ прежде всего резонеръ. Весь діалогъ Платона Тэететъ, состоитъ изъ разсужденья о наукѣ самой въ себѣ, о томъ, что ее характеризуетъ и составляетъ, объ идеѣ науки. Діалогъ того же философа, Парменидъ, можетъ быть разсматриваемъ какъ образецъ чистой діалектики. (См. этюды А. Фулье Philosophie de Platon, 4 vol. 1888—89).

[1]) Около этого же времени въ Греціи образуются архитектурные ордена (см. ниже.)

[2]) Въ эту эпоху (6-й вѣкъ) образовался іоническій орденъ. О трудахъ Пиѳагора и объ особенномъ вліяніи его ученья на цивилизацію греческаго народа см. статью Лофеля, Revue des Deux-Mondes, 15 авг. 1894 г.

т-е. пониманіе оттѣнковъ, легкую прелесть, неуловимую иронію, простоту стиля, непринужденность разговора, изящество аргументаціи. Разсказываютъ, что Апеллесъ, придя къ Протогену, не хотѣлъ сказать своего имени, а взялъ кисть и провелъ на приготовленной доскѣ тонкую ломаную линію. Протогенъ, по возвращеніи, увидавъ эту черту, воскликнулъ, что это, навѣрное, былъ Апеллесъ; потомъ обвелъ нарисованную линію еще болѣе тонкою и приказалъ показать ее иностранцу. Апеллесъ пришелъ еще разъ и, стыдясь, что другой превзошелъ его, пересѣкъ два первыя очертанія третьей линіей, которая своей тониной превосходила все. Когда Протогенъ увидѣлъ это, то сказалъ: „я побѣжденъ и хочу обнять своего учителя“. Эта легенда даетъ намъ хорошее понятіе о характерѣ Грековъ. Вотъ тонкая черта, которой онъ обводитъ очертанія предметовъ; вотъ прирожденная ловкость, точность, живость, съ которыми онъ идетъ въ область идей, чтобы ихъ анализировать и снова сплотить.

(Продолжая свой анализъ, Тэнъ замѣчаетъ, что въ Греціи нѣтъ ничего огромнаго, гигантскаго; внѣшніе предметы не имѣютъ непропорціональныхъ, тягостныхъ размѣровъ. Все тамъ средней величины, размѣрено, все легко и вполнѣ доступно чувствамъ. А учрежденія? Для современнаго глаза греческое государство представляется миніатюрнымъ: отечество въ моральномъ смыслѣ ничего не заключаетъ въ себѣ абстрактнаго и неопредѣленнаго, какъ у насъ; его можно обнять чувствомъ; оно сливается съ отечествомъ физическимъ. Религія? Въ греческомъ умѣ нѣтъ мѣста для боговъ неизмѣримыхъ, деспотическихъ, пожирателей; греческіе боги почти тѣ же люди. Греки относились къ религіозной жизни также легко, какъ и къ жизни общественной).

Они обладали очаровательнымъ, свободнымъ умомъ, чрезъ край бьющей творческой веселостью, опьяняющей фантазіей, которыя побуждаютъ ребенка постоянно сочинять небольшія поэмы съ единственной цѣлью дать исходъ новымъ и крайне живымъ способностямъ, сразу пробудившимся въ немъ. Главнѣйшія черты, открытыя нами въ ихъ характерѣ, преимущественно тѣ, которыя составляютъ душу и умъ артиста. Тонкая воспріимчивость, умѣнье схватывать едва уловимыя отношенія, оттѣнки, вотъ что позволяетъ ему создавать совокупность формъ, звуковъ, цвѣтовъ, событій, сло-

вомъ, совокупность элементовъ и частностей, настолько связанныхъ между собою внутреннею связью, что ихъ организація представляетъ собою нѣчто живое и гармонія въ мірѣ фантастическомъ превосходитъ глубокую гармонію міра дѣйствительнаго. Потребность въ ясности, чувство мѣры, ненависть къ неопредѣленному и абстрактному, презрѣніе къ чудовищному и огромному, пристрастіе къ опредѣленнымъ и точнымъ очертаніямъ, вотъ что приводило грека къ тому, чтобы воплощать свои представленія въ форму легко доступную воображенію и чувствамъ, вотъ что заставляло его создавать произведенія, понятныя всякой расѣ и всякому вѣку, произведенія, которыя, оставаясь человѣческими, становились вѣчными [1]). Любовь и культъ настоящей жизни, чувство человѣческой силы, потребность въ ясности и веселости, вотъ что заставляетъ ихъ избѣгать изображенія физической слабости и моральной болѣзненности, что заставляетъ ихъ изображать душевное здоровье и совершенство физическое, пополнять пріобрѣтенную красоту выраженія истинной красотою предмета. Вотъ отличительныя черты всякаго ихъ искусства.

И. Тэнъ.

(Philosophie de l'art grec, стр. 113—120 и 149 - 9. P. 1881).

---

[1]) Греческая раса принимаетъ жизнь, какъ нѣчто, не имѣющее въ себѣ ничего сверхъестественнаго, никакого задняго плана. „Такая простота пониманія по большей части зависитъ отъ климата, отъ чистоты воздуха, отъ удивительной радости, которую тамъ вдыхаютъ, но еще болѣе отъ инстинктовъ эллинской расы, идеалистической по преимуществу". Какого-нибудь пустяка, дерева, цвѣтка, ящерицы, черепахи, вызывающихъ воспоминаніе о тысячахъ метаморфозъ, воспѣваемыхъ поэтами; струйки воды, ничтожной разселины въ скалахъ, величаемой пещерою нимфъ; колодезя съ сосудомъ на крышкѣ, пролива, настолько узкаго, что его перелетаютъ бабочки, и по которому все-таки плаваютъ самыя большія суда, какъ у острова Пороса; апельсиновъ и кипарисовъ, тѣнь которыхъ падаетъ на море, сосновой рощи среди скалъ, всего этого было

§ II. Первоначальныя основы.

1. Троянскія древности.

Шлиманъ видитъ въ пожарѣ, истребившемъ второй городъ, остатки котораго онъ открылъ [1]), городъ укрѣпленный и снабженный царскимъ pergamos, дѣло грековъ Ага-

---

достаточно въ Греціи, чтобы доставить удовольствіе, возбуждаемое красотою... Прекрасное настроеніе, жизнерадостное чувство—это вещи греческія по преимуществу. Эта раса всегда имѣетъ лишь 20 лѣтъ.. Склонность къ нарядамъ, отличающая паликара, и такъ невинно проявляющаяся въ юной гречанкѣ, не есть пышная суетность варвара, не есть глупыя претензіи буржуазіи, надутой гордостью выскочки; это есть чистое и тонкое чувство наивныхъ отроковъ, чувствующихъ себя законными дѣтьми истинныхъ изобрѣтателей красоты." (Renan, l. c. гл. VII, стр. 203).

[1]) О жизни и трудахъ доктора Шлимана, род. 6 января 1822 г. въ Ней-Букковѣ, въ Мекленбургъ-Шверинѣ, ум. 26 дек. 1890 г., см. некрологическую замѣтку въ Revue archeologique (ноябрь-декабрь 1890), посвященную ему Соломономъ Рейнакомъ, а для знакомства съ подробностями его біографіи см. интересный трудъ, озаглавленный Ilios, въ началѣ котораго самъ изслѣдователь опубликовалъ длинный разсказъ о своихъ приключеніяхъ и трудахъ. „Это почти романъ, пишетъ Ш. Диль (Excursions archeologique en Grèce) — жизнь этого человѣка, который однимъ своимъ упорствомъ, безъ средствъ и почти безъ ученья, умѣлъ самъ составить себѣ состояніе и воспитать себя; и существованіе этого купца, проводящаго 25 лѣтъ въ наживѣ милліоновъ для того, чтобы въ остальную часть своей жизни истратить половину своихъ доходовъ на археологическія розысканія – не есть какой-нибудь банальный романъ". Въ 1871 г. Шлиманъ, раньше давшій себѣ обѣщаніе найти гомеровскую Трою, провелъ первыя траншеи въ Гиссарликскомъ холмѣ, въ Троадѣ. Въ его сочиненіи Ilios можно найти подробный разсказъ объ его раскопкахъ, шесть разъ прерывавшихся и шесть разъ возобновлявшихся, и результатомъ которыхъ было открытіе развалинъ пяти городовъ, расположенныхъ одинъ надъ другимъ: въ наиболѣе древнихъ изъ нихъ, еще носящихъ на себѣ слѣды пожара, смѣлый изслѣдователь и предполагалъ возможнымъ признать настоящій городъ Гектора и Пріама. Отожествленье развалинъ, сосѣднихъ съ Гиссарликомъ, съ гомеровской Троей, можетъ быть принято далеко не безъ оговорокъ: оно принесло Шлиману много нападокъ, обвиненія въ шарлатанствѣ и въ недобросовѣстности. Потомъ на нѣкоторое время наступило затишье относительно этого жгучаго вопроса, но въ настоящее время споръ вспыхнулся съ новою силою,

мемнона. Для него это Иліонъ Гомера, и онъ не поколебался дать имя «сокровищницы Пріама» складу вазъ и золотыхъ

Гиссарлинская дѣдема и способъ ея ношенья.

вещей, а равно и другихъ металлическихъ предметовъ, брошенныхъ въ ящикѣ на насыпи въ моментъ катастрофы.

благодаря горячему протесту Бо́ттихера, который въ качествѣ новаго противника выступилъ противъ Шлимана и противъ его архитектора Дёрпфельда, теперешняго директора нѣмецкой школы въ Аѳинахъ; онъ утверждаетъ, что планы были поддѣланы, чтобы ввести туда несуществовавшія укрѣпленія. Но международный судъ, въ которомъ представителемъ Франціи былъ Бабэнъ, объявилъ археолога совершенно добросовѣстнымъ, и Бо́ттихеръ долженъ былъ отказаться отъ своего обвиненія. (Rapport Бабэна институту, іюль, 1890). Но Бо́ттихеръ не счелъ себя побѣжденнымъ. Въ брошюрѣ, озаглавленной Hissarlik wie es ist (Berlin. 1890), онъ возвратился къ этому предмету, утверждая, что въ этомъ такъ

Здѣсь-то и начинается колебаніе, идти ли за искуснымъ изслѣдователемъ на гомеровскую почву, на которой онъ располагается. Что онъ открылъ развалины какого-то города, бывшаго, въ незапамятной древности, столицею Дарданцевъ или Тевкровъ, о которыхъ намъ свидѣтельствуютъ тексты египетскихъ памятниковъ (XIX и XX династіи), въ этомъ нельзя сомнѣваться. Но что этотъ городъ былъ Троей Гомера, Троей, осажденной и разрушенной Греками, этого я допустить не могу.

Не придавая поэзіи Гомера такой вѣры, какъ Шлиманъ, и не ища въ ней исторіи въ собственномъ смыслѣ этого слова, что было бы такъ же химерично, какъ предполагать найти Каролингскія лѣтописи въ нашихъ поэмахъ, относящихся къ циклу Карла Великаго, я все-таки принадлежу къ числу тѣхъ, которые вѣрятъ въ осаду Трои какъ въ историческій фактъ.

Взятіе Трои есть одно изъ тѣхъ 5-6 древнѣйшихъ греческихъ преданій, которыя, повидимому, относятся къ числу дѣйствительныхъ фактовъ и которыя, несмотря на пышную

называемомъ Иліонѣ нѣтъ и слѣда Акрополя; что то, что называютъ этимъ именемъ, есть простая терраса для сожиганія мертвыхъ, своего рода некрополь: подобныя мѣста для погребеній были въ древности не рѣдки, и образцы ихъ еще попадаются во времена Антониновъ (Instrinum); онъ обращалъ также вниманіе на то, что разборъ носилъ исключительно архитектурный характеръ, и что судьи не занялись предметами, найденными въ землѣ; онъ выставлялъ на видъ однообразіе вещей, открытыхъ въ Гиссарликѣ: это были исключительно вазы, терракоты; какимъ же образомъ, заключалъ онъ, такая значительная культура, какъ Троянская, непроизвела другихъ предметовъ? Наконецъ, Бёттихеръ обратилъ вниманіе и на то, что самый городъ, по признанію изслѣдователей, никогда не былъ найденъ; гдѣ же, говорилъ онъ, находится Unterstadt? И если предъ нами находится акрополь, то гдѣ же некрополь? Въ такомъ положеніи находится вопросъ въ настоящее время. Возможно, что ученый изслѣдователь увлекся своею страстью къ Гомеру, и что вещи найденныя въ Гиссарликѣ, относятся къ временамъ болѣе отдаленнымъ, нежели гомеровскія времена, къ временамъ полуварварскимъ, когда едва начинали пользоваться металлами. Тѣмъ не менѣе Жоржъ Перро (Journal des Savants, juin, decembre 1891) не поколебался вполнѣ примкнуть къ системѣ Шлимана.

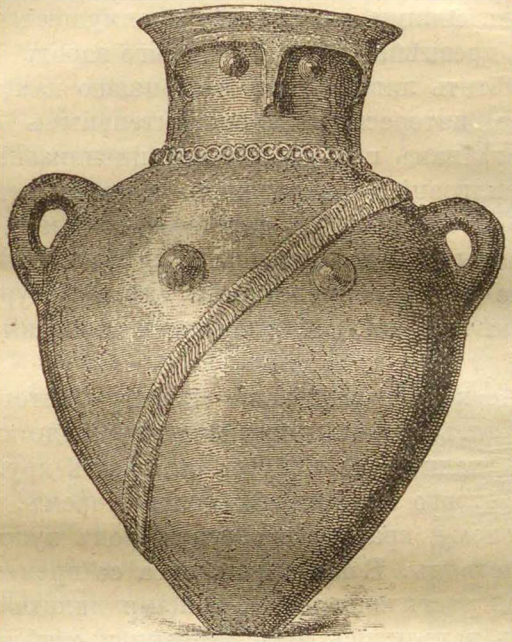
миѳологическую растительность, среди которой они появились, проливаютъ, во мракѣ геологическихъ вѣковъ, свѣтъ на послѣдовательныя фазы нарождающейся цивилизаціи. Таковы: основаніе аргосскаго царства древне-пеласгической династіей Инаха, замѣна этой послѣдней новой династіей Даная, затѣмъ могущество монархіи Пелопидовъ, а въ другой части Греціи—финикійская колонизація въ Ѳивахъ. Сами Греки придавали особый характеръ этимъ событіямъ и смотрѣли на нихъ какъ на такія, которыми обозначаются главныя

Осколокъ чаши съ вырѣзанными на ней украшеніями, наполненными мѣломъ.

и рѣшающія эпохи ихъ первоначальныхъ лѣтописей, ихъ доисторическихъ преданій. Что касается до Троянской войны въ частности, то относительно ея существуетъ замѣчательное согласіе въ преданіяхъ, единодушіе слишкомъ характерное, чтобъ не имѣть въ своей основѣ положительнаго факта, и кромѣ того, меня поражаетъ то постоянство, съ которымъ, среди безконечнаго разнообразія героическихъ преданій Грековъ, постоянно указываютъ одно и тоже количество времени, протекшее между взятіемъ Трои и вторженіемъ Дорянъ, которое, по предположенію, было почти столѣтіе спустя и которое начинаетъ собою вѣкъ исторіи, какъ паденіе Иліона завершаетъ вѣкъ сказаній.

Итакъ, я вѣрю въ существованіе Трои и въ фактъ Троянской войны. Но именно потому, что я считаю взятіе Трои за дѣйствительное происшествіе, для котораго можно указать, если не опредѣленную дату, то, по крайней мѣрѣ, приблизительную эпоху и опредѣленное мѣсто среди первичныхъ

фазъ греческой цивилизаціи; по этой-то причинѣ, повторяю, я и не могу, съ точки зрѣнія археологической, допустить теорію Шлимана по отношенію къ предметамъ, имъ открытымъ, и пріурочить ихъ къ городу, взятому Агамемнономъ.



Сосудъ изъ Гиссарлика.

Я вижу въ нихъ предметы болѣе древніе, принадлежащіе къ болѣе ранней ступени цивилизаціи сравнительно съ той, на которой находилась Гомеровская Троя. [1])

---

[1]) Въ частности, сосуды—всѣ примитивнаго характера и ручной работы. Мотивами для украшеній служатъ дѣтски исполненныя изображенія животныхъ, а сама ваза представляетъ собою грубое подражаніе человѣческой фигурѣ. Правда, что Шлиманъ въ своемъ стремленіи все относить къ Иліону думаетъ, что сосуды изъ Гиссарлика были фетиши *съ головой совы*, слѣдовательно, посвященные Аѳинѣ, богинѣ покровительницѣ Иліона. Авторъ Иліона доходитъ до того, что для своихъ цѣлей переводитъ эпитетъ γλαυκῶπις словами: „съ лицомъ совы“. Конечно, это просто

Мы сдѣлали, какъ раньше насъ сдѣлалъ Ньютонъ въ интересной статьѣ въ Academy, многочисленныя сравненія древностей, найденныхъ при раскопкахъ въ Троадѣ, съ древностями Кипра и острововъ Архипелага. Но важно замѣтить, что предметы, которые можно сблизить, повсюду являются древнѣйшими въ странѣ, преимущественно относящимися къ древнѣйшей жизни даннаго народа. Далѣе этого можно встрѣтить лишь слѣды настоящаго каменнаго вѣка.

Наиболѣе интереснымъ и поучительнымъ сравненіемъ, которое даетъ намъ полную картину цивилизаціи, аналогичной съ цивилизаціей Гиссарлика, все-таки остается сравненье этого послѣдняго съ доисторическими городами Санторина, скрытыми подъ пемзовымъ туфомъ. Слѣдуетъ остановиться на этомъ и представить эту культуру въ ея цѣломъ и отмѣтить въ ней нѣкоторые полезные для насъ факты.

Геологическое изслѣдованіе почвы Санторина указываетъ, что этотъ островъ первоначально представлялъ собою большой вулканическій конусъ; онъ былъ круглый и его округлость отлого возвышалась надъ моремъ, поднимаясь къ центральному кратеру и образуя родъ купола, высотою около 700 метровъ. Бока этого конуса со временемъ покрылись богатой растительностью, рощами дикихъ оливъ, среди которыхъ находились уже деревни и отдѣльныя жилища. Но вулканъ, давно уже, повидимому, считавшійся потухшимъ, внезапно снова началъ свое ужасное дѣйствіе. При неожиданномъ изверженіи онъ выбросилъ ужасный дождь пемзовыхъ камней различной величины, который покрылъ всю поверхность острова бѣловатымъ слоемъ, толщиною отъ 7 до 30 метровъ. Но это была только прелюдія катастрофы еще болѣе ужасной. Вся верхняя часть конуса, внутри котораго постепенное поднятіе образовало пустоты,

---

остроумное предположеніе: γλαυκῶπις всегда обозначало „съ глазами совы“ и Гиссарликскія вазы, гдѣ замѣчается сліяніе сосуда и глиняной фигурки, позднѣе отдѣленныхъ другъ отъ друга, есть просто домашняя утварь.

болѣе не соотвѣтствовавшія той массѣ, которую они должны были поддерживать; вся верхняя часть конуса осѣла, увлекая въ пропасть всю средину острова и оставляя вокругъ пропасти, глубиною въ 2000 футовъ, одни только видимые и въ настоящее время отвѣсные края. Съ восточной стороны, размѣромъ въ двѣ трети окружности, простирается первоначальный островъ, въ древности называвшійся Θерой, а въ настоящее время—Санториномъ, и имѣющій видъ большого серпа луны; на сѣверо-западѣ находится островъ Теразія, на юго-западѣ между этими двумя островами находится островокъ Аспрониси. Въ то время, какъ центръ первоначальнаго конуса рухнулъ, море устремилось въ пропасть, образовавшуюся вслѣдствіе этого паденія, и съ тѣхъ поръ ее наполняетъ.

Фуке отнесъ эту катастрофу ко времени приблизительно за 2000—1800 лѣтъ до Р. Хр. Но опредѣленіе этой эпохи по большей части условно и не можетъ быть принято за безусловно вѣрное. Въ настоящее время, повидимому, имѣютъ даже основанія думать, что дата взята нѣсколько отдаленная. Геологія не даетъ намъ способовъ указывать дату точно, въ годахъ, она принуждена опираться на указанія другого рода. Все, что въ данномъ случаѣ можно сказать положительнаго, это то, что катастрофа первоначальнаго острова Санторина произошла въ очень отдаленное время, такъ какъ не оставила о себѣ никакихъ слѣдовъ въ воспоминаніяхъ Грековъ, если только не смѣшалась съ совершенно миѳологическимъ разсказомъ о Тита-

Архаическая статуетка съ Цикладскихъ острововъ (Британскій музей).

нахъ и Сторукихъ великанахъ. Потому что разсказъ, приводимый Гезіодомъ въ своей Теогоніи, объ этой катастрофѣ, бывшей въ первое время существованія міра, представляетъ такія поразительныя черты, что является какъ бы послѣднимъ отголоскомъ смутныхъ преданій о подобнаго рода событіи, происшедшемъ среди моря и свидѣтелями котораго уже были люди. Но Греки еще помнятъ, что Θера первоначально была круглымъ островомъ, Βρογγύλη, и прекраснымъ, Καλλίστη, съ зелеными лѣсами. Катастрофа была также нѣсколько ранѣе окончательнаго заселенія Θеры Финикійцами. А эту колонизацію хронографы единогласно относятъ къ 1415 г. до Р. Хр., къ датѣ, исторически очень вѣрной, не принять которую мы не имѣемъ никакого основанья. Слѣдовательно, провалъ центральнаго Санторинскаго вулкана и предшествовавшій ему градъ пемзовыхъ камней, похоронившій деревни первобытныхъ жителей острова, какъ Геркуланумъ и Помпею, притомъ также внезапно, все это такого рода факты, которые въ дѣйствительности можно пріурочить и къ XVI или XVII в. до Р. Хр., и ко времени между XIX и XXI в. Мнѣ даже кажется, что аналогія, существующая между народами на Санторинѣ и народами въ Троадѣ, говоритъ въ настоящее время за время болѣе близкое, но не ближе однако XVI-го вѣка.

Въ общемъ, открытія, сдѣланныя въ этихъ двухъ мѣстахъ, указываютъ на одну и ту-же ступень развитія и на одинаковую культуру. Населеніе, бывшее на Каллистѣ (прекрасный, т-е. островъ) до катастрофы, и населеніе, пришедшее по окончаніи катастрофы съ сосѣднихъ острововъ, чтобы снова водвориться на этомъ островѣ, съ этихъ поръ получившемъ названіе Θера (дикій звѣрь), — и выше, и ниже пемзоваго туфа находятъ совершенно одинаковые предметы,—это населеніе находилось въ переходномъ состояніи отъ употребленія каменнаго оружія и утвари къ таковымъ же металлическимъ [1]). Какъ и населеніе, слѣды

[1]) Среди развалинъ Санторинскихъ домовъ, грубо выстроенныхъ, нашли подъ грудами туфа предметы, служащіе для обыденной жизни:

котораго найдены ниже греческаго Иліона, оно было земледѣльческимъ и обладало знаніемъ нѣкоторыхъ ремеслъ, особенно керамики. Замѣтно сильное сходство въ способѣ постройки этихъ домовъ съ постройкой домовъ, открытыхъ въ Гиссарликѣ: и тѣ и другіе были построены изъ неправиль-

---

жернова, ковши и вазы, украшенія которыхъ, очень простыя, чаще всего заимствованы изъ растительнаго міра; подражаніе человѣческимъ формамъ также обнаруживается въ попыткахъ воспроизвести женскую шею. Эти раскопки, производившіяся въ Санторинѣ и Терасіи, относятся къ 1866–7 гг. Вмѣстѣ съ Гиссарликскими древностями греческія древности Санторина составляютъ, при современномъ состояніи археологической науки, древнѣйшую группу памятниковъ каменнаго вѣка. Алб. Дюмонъ (Les Cerarniques de la Grèce prorge) относитъ предметы съ Санторина къ XVI в.; Гиссарликскія вещи можно отнести къ болѣе отдаленной эпохѣ. Къ этимъ открытіямъ присоединяются открытія въ Іализѣ на о-вѣ Родосѣ (XIV в.), въ Спатѣ въ Аттикѣ, Микенахъ и въ Тиринѳѣ (XIII и XII в.). Раскопки, совершенныя Шлиманомъ въ 1874—76 гг. въ Микенскомъ акрополѣ, въ глубинѣ Аргосской равнины, около небольшой деревушки Харвати, имѣютъ важное значеніе. Онѣ привели къ открытію 5 гробницъ, заключавшихъ въ себѣ погребальныя принадлежности, много богатыхъ золотыхъ вещей, пластинки штамповой работы, вѣнки, чаши, маски, положенныя на лица труповъ, и т. п. Позднѣе (1886—1888) находки, сдѣланныя Аѳинскимъ Археологическимъ Обществомъ, пролили свѣтъ на другую сторону микенской культуры: были изслѣдованы новыя могилы и найдены развалины большого дворца, въ которомъ думаютъ признать мѣстожительство Микенскихъ царей. Слѣдуетъ ли признавать вмѣстѣ съ Шлиманомъ (см. Mycénes. P. 1879), что гробницы, имъ открытыя, суть гробницы Агамемнона и его спутниковъ, умерщвленныхъ Эгистомъ и Клитемнестрой? Диль (Excursions archeologiques en Grèce) относится скептически, даже слишкомъ, можетъ быть, къ этому отождествленью, тогда какъ О. Райе склоненъ его допустить. Какъ бы то ни было, никто не станетъ отрицать чрезвычайнаго интереса Микенскихъ раскопокъ и удивительнаго согласія, въ которомъ онѣ находятся съ разсказомъ легенды о богатствахъ этого города. Вещи, собранныя въ гробницахъ акрополя, представляютъ собою сумму болѣе, чѣмъ въ 100000 франковъ: съ точки зрѣнія художественной и научной онѣ неоцѣнимы. Нѣкоторые предметы явно свидѣтельствуютъ о ввозѣ съ востока, и вліяніе египетское и вавилонское, особенно египетское, сказывается на нихъ; другіе предметы суть произведенія мѣстной промышленности, очень развитой, давшей уже обильный матеріалъ для археологическихъ споровъ (См. стр. прим.). Кромѣ того, гигантскія стѣны микенскаго

но отесанныхъ камней, связанныхъ глиной вмѣсто цемента; лѣсъ, связанный безъ помощи металлическихъ гвоздей, и тамъ игралъ большую роль, составляя всю верхнюю часть жилища. Внутренняя часть стѣнъ была покрыта цвѣтной штукатуркой.

Франсуа Ленорманъ.

(Les Antiquités de la Troade, Gazette des Beaux-Arts, Janvier juin 1876.

---

2. *Раскопки въ Тиринѳѣ.*

Тиринѳскій замокъ [1]) возвышается на скалистомъ плато, которое имѣетъ въ длину 300 метровъ, а въ ширину 100 и склоны котораго къ сѣверу и къ югу идутъ, понижаясь на нѣсколько метровъ, такъ что образуютъ 3 террасы. На самой высокой изъ нихъ, съ которой былъ обширный

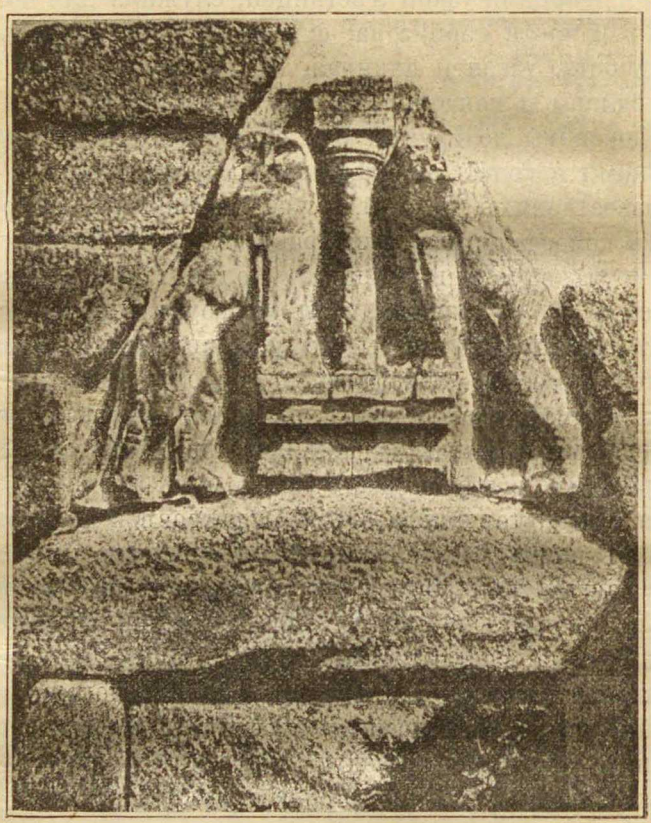
акрополя и знаменитыя изваянія Львиныхъ воротъ доказали, что у микенскихъ грековъ, уже съ XII в., существовала архитектура, требовавшая усовершенствованныхъ инструментовъ и допускавшая украшенія, которыя удовлетворяютъ эстетическому вкусу.

[1]) Въ южномъ концѣ Аргосской долины, на дорогѣ изъ Навпліи въ Аргосъ, возвышалась старинная Тиринѳская крѣпость, гигантскія стѣны которой приводили въ изумленіе древнихъ; въ этой крѣпости обитали когда-то могущественные цари, вассалы Микенскихъ владыкъ. Разрушенный вслѣдствіе зависти Аргоса, вмѣстѣ съ своей владычицей, Тиринѳъ былъ покинутъ и потерялъ свой прежній внушительный видъ, и только новѣйшія раскопки (1884—85), предпринятыя еще Шлиманомъ, снова прославили его. Развѣдки, въ которыхъ принялъ участіе Дёрпфельдъ, были поведены на этотъ разъ правильно и методически, вполнѣ научно; онѣ не только представили ученому міру сложныя укрѣпленія цитадели, но заставили выйти изъ подъ развалинъ большой царскій дворецъ, его пропилеи, украшенныя колоннами, его дворы, окруженные портиками, его обширные апартаменты, украшенные живописью, представляя, такимъ образомъ, живую иллюстрацію пышныхъ дворцовъ Алкиноя и Менелая, описанныхъ въ поэмахъ Гомера, и дополняя первоначальную картину, представленную въ наброскѣ находками въ Микенахъ. Зданія, найденныя въ обоихъ акрополяхъ, принадлежатъ къ одной и той же эпохѣ, фрески, сосуды въ общемъ одного и того же стиля. (См. Schliemann, Tirynthe, P. 1885 и Ж. Перро, Journal des Savants, 1892).

видъ къ югу и на море, былъ построенъ, въ лучшемъ мѣстѣ крѣпости, царскій дворецъ; нѣсколько ниже, въ средней части, другая терраса, шириною въ 30 метровъ, связанная съ дворцами узкой лѣстницей, служила для помѣщенія слугъ и части гарнизона; еще ниже простиралась нижняя крѣпость, узкая и длинная, гдѣ, безъ сомнѣнія, находились склады и конюшни, но гдѣ раскопки до сихъ поръ еще не доведены до грунта. Вся окружность плато обведена высокими и толстыми стѣнами, построенными изъ большихъ известковыхъ камней, едва отесанныхъ; нѣкоторые изъ нихъ колоссальныхъ размѣровъ: въ 2 и 3 метра длины и въ 1 метръ высоты и толщины. Болѣе грубо сложенные и видомъ болѣе архаичные, чѣмъ многоугольные камни Микенскихъ стѣнъ, эти глыбы не удерживаются на своемъ мѣстѣ только своею тяжестью, какъ долго объ этомъ думали: въ промежуткахъ между ними, наполненныхъ мелкими камешками, замѣтны слѣды извести. Благодаря подобнымъ пріемамъ, вокругъ всего плато была воздвигнута гигантская стѣна, толщиною отъ 7—8 метровъ и высотою въ 9 метровъ въ нижней крѣпости; въ верхней она имѣла еще болѣе ужасные размѣры. Тамъ толщина стѣны достигала до 15 и 17 метровъ и высота была не менѣе значительна. Вокругъ дворца, составлявшаго центръ крѣпости, были собраны не менѣе могучія средства защиты; многочисленные исходящіе углы разнообразили профиль крѣпости, громадныя башни, прерывая широкую круговую дорогу, прикрывали главнѣйшіе входы; обширное полукруглое сооруженіе образовывало на восточномъ фасѣ родъ плацъ-парада; а на верху стѣны длинные крытые портики давали убѣжище защитникамъ. Но несомнѣнно, наиболѣе интересную часть укрѣпленій образовывали подземныя галлереи, которыя на южной и восточной сторонѣ были продѣланы въ толщѣ стѣны.

Давно уже знали, что южная стѣна заключала въ себѣ двѣ галлереи, параллельныя фасу укрѣпленія; онѣ были проведены на различномъ уровнѣ и, вѣроятно, сообщались другъ съ другомъ; подобная галлерея существовала вдоль

восточной стѣны, и всѣ три, снабженныя прочными сводами, предназначались, повидимому, для того, чтобы давать доступъ на южный парапетъ крѣпости. Современныя рас-



Львиныя ворота въ Микенахъ.

копки показали недостаточность подобнаго объясненія, обнаруживъ рядъ подземныхъ галлерей еще болѣе сложныхъ. Какъ и предполагали, лѣстница соединяла верхнюю галлерею съ нижней, но эта послѣдняя, какъ открыли съ удивленьемъ, выводила въ отдѣленіе изъ 5 комнатъ, снабженныхъ стрѣльчатыми сводами; комнаты были сдѣланы въ толщѣ стѣны; галлерея восточной стѣны тоже выходила къ 6 подобнымъ комнатамъ; узкое замаскированное отверстіе въ стѣ-

нѣ доставляло корридору необходимое освѣщеніе. Другія подземныя комнаты были сдѣланы внутри большихъ башенъ западной стѣны; и такимъ образомъ, получался цѣлый рядъ казематовъ, которые служили подземными цистернами и магазинами. Наконецъ, спеціальныя стѣны защищали царскій дворецъ съ сѣвера и востока, отдѣляя его отъ внутренней цитадели и прикрывая главный входъ въ крѣпость.

По обычаю, доступъ въ ограду открывали двое воротъ. На западной сторонѣ, въ полукругломъ исходящемъ углѣ, открывался подземный выходъ и велъ къ узкому проходу, доступному однимъ только пѣшеходамъ; этотъ проходъ приводилъ съ помощью лѣстницы, отъ которой еще сохранилось 65 ступеней, къ средней цитадели, а отсюда поднимался къ дворцу. Это былъ потайной выходъ со стороны моря; при защитѣ мѣста роль его была очень важна. Главный входъ, служившій входомъ для колесницъ и лошадей, былъ на восточной сторонѣ. Для того, чтобы постепенно подняться на высоту 20 метровъ, съ равнины до уровня крѣпости, дорога шла длинной покатостью у подошвы стѣны, исходящіе углы которой и башни господствовали надъ ней и прикрывали ее; на верху она оканчивалась узкимъ проходомъ въ стѣнѣ, фланкированнымъ колоссальной башней, затѣмъ она шла корридоромъ, заключающимся между восточной стѣною цитадели и укрѣпленными террасами дворца, и приводила къ воротамъ крѣпости, своимъ расположеніемъ и размѣромъ очень схожимъ съ Львиными воротами въ Микенахъ. Въ настоящее время еще видны—массивный каменный порогъ и огромныя стойки, которыя составляли эти ворота, находятъ также еще слѣды тяжелыхъ балокъ, которыя, проходя чрезъ косяки, запирали створки воротъ. Но это еще не все: если преодолѣвали это препятствіе, то приходилось снова идти на протяженіи метровъ 20 въ узкомъ дефиле́; наконецъ, около юго-восточнаго угла стѣны выходили на большую площадку, гдѣ находили прямо предъ собою величественный порталъ. Это входъ въ царскій дворецъ.

Изъ этого видно, съ какою тщательностью предусмотрѣно все необходимое для защиты, какъ благоразумно были защищены всѣ подступы къ крѣпости, такъ какъ врагъ былъ принужденъ долго идти по открытой дорогѣ, по узкимъ проходамъ, надъ которыми возвышались высокія стѣны и которые были прикрыты мощными башнями, съ какимъ искусствомъ были устроены исходящіе углы стѣнъ, а вверху устроены террасы, такъ что дворецъ являлся какъ бы сторожевою башней самой крѣпости. Способъ постройки, какъ ни былъ онъ еще грубъ, указывалъ на научную уже технику, желающую распоряжаться своими средствами. Нужны были опытные архитекторы, чтобы доставить къ постройкѣ эти глыбы, изъ которыхъ наименьшія вѣсятъ отъ 3—4000 килограммовъ, а нѣкоторыя—и до 13000; нужны были рабочіе, знающіе твердо свое ремесло, чтобы снабдить сводами эти галлереи и казематы; требовались цѣлыя арміи рабочихъ, долгіе годы мира, много вспомогательныхъ средствъ и громадное богатство для того, чтобы построить эту страшную крѣпость. У портала, выходящаго на большую площадку, собственно оканчиваются сооруженія чисто оборонительныя и начинается дворецъ. Тутъ зданія должны удовлетворять инымъ условіямъ; тутъ нужны обширные дворы, большіе пріемные покои легкое сообщеніе между различными частями, свѣтъ и, кромѣ того, много тѣни и прохлады, наконецъ, нѣкоторая доля изящества и роскоши, которая дѣлала бы домъ достойнымъ государя, въ немъ обитавшаго. Но до сихъ поръ для того, чтобы представить себѣ царскіе дворцы героической эпохи, у насъ нѣтъ ничего, кромѣ стиховъ Гомера и сдѣланнаго имъ описанія дворцовъ Уллиса и Пріама, Алкиноя или Менелая; и не смотря на осторожныя попытки возстановить планъ этихъ дворцовъ, много вопросовъ остается безъ отвѣта. Въ настоящее время на акрополи Микенъ и Тиринѳа можно смотрѣть какъ на модели древняго гомеровскаго дворца въ его развитіи; безъ сомнѣнія эти царскіе дворцы, открытые киркой изслѣдователей, болѣе древни и болѣе роскошны, нежели обиталища, описанныя въ эпосѣ; но существенныя черты плана, общіе

принципы постройки одни и тѣ же; вотъ это-то и придаетъ современнымъ раскопкамъ Тиринѳа и Микенъ такой живой интересъ и такое значеніе.

Пройдемъ чрезъ выходящія на эспланаду большія Пропилеи, основной мотивъ которыхъ, начиная съ героической эпохи до Пропилей аѳинскаго акрополя, остался тотъ же самый: мы проникаемъ на громадный дворъ, почти прямоугольникъ, окруженный комнатами и портиками; отсюда идутъ лѣстницы, идущія къ подземнымъ галлереямъ въ стѣнахъ; въ сѣверо-западномъ углу мы проходимъ чрезъ другія монументальныя ворота, называемыя малыми Пропилеями, которыя открываютъ доступъ въ настоящій дворецъ. Вотъ большой прямоугольный дворъ, окруженный портиками, длиною въ 15 метровъ и шириною въ 20; это дворъ, на которомъ находятся жилища мужчинъ, самый возвышенный и центральный пунктъ всего дворца. На южной его сторонѣ возвышается треугольный алтарь Зевса Герцейскаго, квадратная каменная масса, подъ которой прорытъ круглый ровъ, предназначенный для стока жертвенной крови; противъ алтаря, на сѣверной сторонѣ двора, расположены мужскіе аппартаменты. Двумя ступенями мы поднимаемся въ вестибюль, украшенный колоннами, полъ котораго, какъ и полъ двора, еще покрытъ чѣмъ-то въ родѣ мостовой, отсюда, тремя большими дверями, мы входимъ въ пріемную, а отсюда въ парадную залу, залу мужчинъ или megaron, большую комнату, длиною въ 12 метровъ и шириною въ 10, наиболѣе обширную во всемъ дворцѣ; по срединѣ 4 колонны поддерживали крышу, а между ними, на полу, который красной и голубой настилкой былъ покрытъ какъ будто восточнымъ ковромъ, возвышался домашній очагъ.

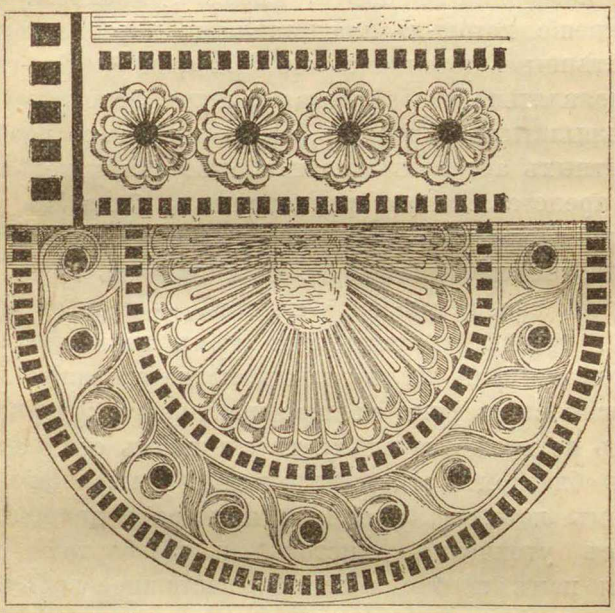
Налѣво отъ этого большого зданія было нѣсколько коридоровъ и небольшихъ комнатъ, которыя выходили прямо во дворъ мегарона и между которыми нашли нѣчто очень интересное,—бани. Извѣстно, какое значеніе у древнихъ грековъ придавали заботамъ о чистотѣ, какъ въ этомъ отношеніи заботились о гостяхъ; этимъ и объясняется помѣщеніе этой комнаты около входнаго двора и не далеко отъ

пріемныхъ покоевъ. Но крайне интересно самое устройство этой комнаты: полъ въ ней состоитъ изъ колоссальнаго камня вѣсомъ не менѣе 20000 килогр.; стѣны когда-то были одѣты деревомъ; въ срединѣ комнаты находился бассейнъ изъ терракоты, и вода стекала подземными каналами, проведенными подъ поломъ дворца; эти подземные каналы собирали въ большой каналъ всѣ воды дворовъ и дома.

Направо отъ мужскихъ аппартаментовъ находилось помѣщеніе для женщинъ; предъ этимъ послѣднимъ также находился дворъ, окруженный портикомъ; помѣщеніе состояло изъ вестибюля и прямоугольной залы, похожей на мегаронъ, только меньшихъ размѣровъ; гинекей, не имѣвшій прямого сообщенія съ помѣщеніями для мужчинъ, былъ отдѣленъ отъ остального дворца рядомъ дверей и корридоровъ. Онъ сообщался съ одной стороны съ большими Пропилеями посредствомъ внутренняго двора и длиннаго корридора, съ другой—съ большимъ дворомъ мегарона рядомъ проходовъ, окружавшихъ помѣщеніе для мужчинъ и пересѣкавшихъ все лѣвое крыло дворца. Въ этой же, наиболѣе отдаленной и лучше изолированной части царскаго помѣщенія находились: спальня съ передней, зала оружія и сокровищница.

Таковъ планъ Тиринѳскаго дворца; но на этихъ каменныхъ основаніяхъ, почти единственно уцѣлѣвшихъ, надо воздвигнуть упавшія стѣны, надо возстановить провалившіяся кровли, надо найти главное расположеніе и украшеніе этихъ залъ для того, чтобы возвратить этому царскому жилищу его прежній видъ и прежнюю жизнь. Стѣны Тиринѳскаго дворца были построены изъ песчаника, скрѣпленнаго посредствомъ извести; въ толщу стѣнъ были пропущены длинныя деревянныя балки, игравшія роль связей и придававшія болѣе прочности всей постройкѣ. Часто въ верхней части стѣны употребляли необожженный кирпичъ, и все это покрывалось слоемъ глины и извести. Но существенное мѣсто въ постройкахъ занимало дерево. Угловыя части, поддерживавшія лицевую сторону стѣнъ, косяки воротъ, колонны и ихъ капители, столбы, потолки, иногда даже

пороги у комнатъ дѣлались изъ дерева; панно изъ того же матеріала покрывали стѣны нѣкоторыхъ комнатъ, напр., бань и вестибюля предъ мегарономъ. Крыши, покоившіяся на четырехгранныхъ балкахъ, были плоскія и, какъ повсюду на востокѣ, расположены террасами; свѣтъ проникалъ въ



Тиринѳскій фризъ.

зданіе въ двери и въ боковыя отверстія, расположенныя подъ крышей въ верхней части стѣны. Наконецъ, залы, тщательно вымощенныя какъ бы мозаикой, которая въ нѣкоторыхъ мѣстахъ походила на коверъ, были украшены стѣнной живописью и скульптурными орнаментами, очень интересные остатки которыхъ были найдены. Одинъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ фрагментовъ—прекрасный алебастровый фризъ, покрытый стеклянною глазурью голубого цвѣта [1]); онъ украшалъ собою вестибюль предъ мегарономъ, и

[1]) Это предметъ ввоза съ востока. Въ глубокой древности этотъ родъ украшенія употребляли Египтяне; Гомеръ еще знаетъ о немъ и указыва-

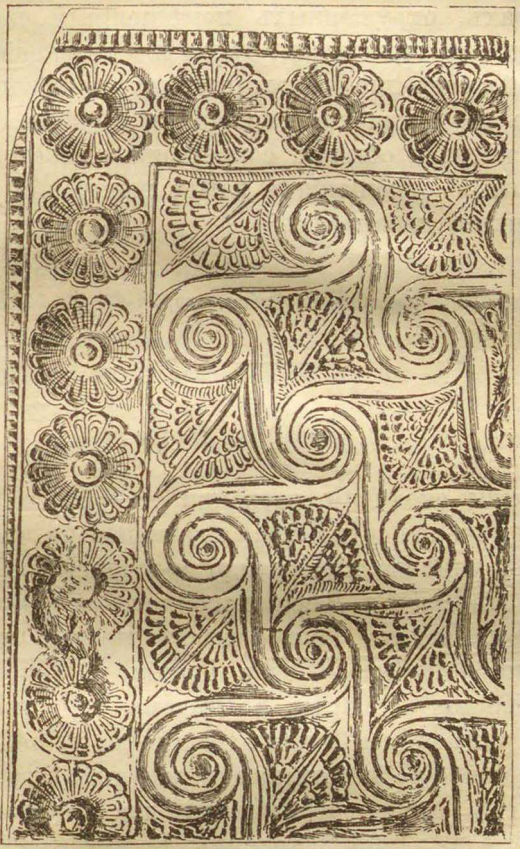
его орнаментація воспроизводила мотивы, уже встрѣчавшіеся въ Микенахъ, Мениди и Орхоменѣ. Не менѣе интересны стѣнныя фрески: онѣ проливаютъ свѣтъ на начало живописи въ Греціи. На известковой облицовкѣ то тянутся широкія параллельныя полосы различныхъ цвѣтовъ, то фрески изображаютъ цвѣты, розетки, меандры, спирали, расположеніе которыхъ представляетъ поразительное сходство съ лѣпнымъ потолкомъ изъ Орхомена [2]). Кое-гдѣ начинаетъ появляться человѣческая фигура, встрѣчаются фрагменты крылатыхъ чудовищъ, столь любезныхъ воображенію первобытныхъ артистовъ, но наиболѣе замѣчательна живопись, представляющая разъяреннаго быка, за котораго ухватился человѣкъ, на половину колѣнопреклоненный. Безъ сомнѣнія, техника этихъ фресокъ еще очень груба, палитра художника знала только 5 цвѣтовъ, — черный и бѣлый, голубой, красный и желтый; но тѣмъ не менѣе эффектъ, производимый ими, былъ силенъ, когда эта живопись блистала всею свѣжестью ея первоначальнаго колорита.

Тѣмъ не менѣе не слѣдуетъ слишкомъ обольщаться видимымъ блескомъ этихъ украшеній. Гомеровскіе дворцы, образцомъ которыхъ служитъ Тиринѳскій дворецъ, незнакомы съ утонченной чистотой и комфортомъ, которые кажутся намъ необходимыми въ настоящее время. Въ парадныхъ комнатахъ дворцовъ, на жертвенникѣ, занимающемъ въ нихъ центральное мѣсто, по цѣлымъ днямъ готовили кушанье, и дымъ покрывалъ стѣны толстымъ слоемъ копоти; въ тяжелой атмосферѣ носился запахъ горѣлаго сала, по угламъ валялись внутренности только что убитыхъ животныхъ, ноги и головы быковъ, шкуры, еще

етъ на него, подъ именемъ Kyanos, какъ на украшеніе фриза Алкиноева дворца. (См. Helbig, das Homerische Epos).

[2]) Орхоменскія могилы съ куполами, изслѣдованныя въ 1881 г. Шлиманомъ, Менидійскія могилы въ Аттикѣ и пр., а также памятники, найденные на островахъ Архипелага, такимъ образомъ открыли намъ въ различныхъ и удаленныхъ другъ отъ друга мѣстахъ одно и то же (до сихъ поръ неизвѣстное) состояніе искусствъ и ремеслъ, которое было обще всему восточному бассейну Средиземнаго моря.

обагренныя кровью. Во дворѣ было еще хуже. Даже передъ дверями дома находились кучи навоза, на которыхъ лежали собаки, покрытыя червями. Возможно, что въ Тирин-



Лѣпной плафонъ въ погребальной камерѣ Отхоменской гробницы съ куполомъ.

ѳѣ культура, хотя болѣе древняя, была нѣсколько утонченнѣе; Гомеровскіе дворцы не знаютъ ни стѣнной живописи, ни половъ, подобныхъ найденнымъ въ Тиринѳѣ, но, безъ сомнѣнія, общій видъ тѣхъ дворцовъ былъ такой же, какъ и здѣсь. Чтобы составить себѣ вѣрное понятіе о томъ, что такое были эти дворцы, достаточно представить себѣ, что

такое въ настоящее время, на современномъ востокѣ, конаки малоазійскихъ пашей и беевъ. Камень и дерево и тутъ смѣшиваются въ постройкахъ: селамликъ соотвѣтствуетъ мегарону, гаремъ—геникею; на обширныхъ и грязныхъ дворахъ, окруженныхъ помѣщеніями для рабовъ и магазинами для припасовъ, такое же смѣшеніе фланирующихъ людей и свободно разгуливающихъ животныхъ; внутри жилищъ то же смѣшеніе роскоши и неряшества. Такимъ образомъ жизнь и обычаи современнаго востока и теперь еще во многихъ отношеніяхъ даютъ наилучшій комментарій къ Гомеровской древности. [1])

Ш. Дилъ.

(Excursions archeologiques en Grèce, стр. 54-63. P. 1892).

---

3. *Вазы изъ Вафіо.*

Едва были окончены раскопки Аѳинскаго акрополя [2]), какъ чрезвычайное открытіе, сдѣланное на этотъ разъ въ Пелопонесѣ, удивило и поразило археологовъ. Двѣ золотыя вазы, выкопанныя изъ Вафійскаго tumulus'а, можетъ быть, заслуживаютъ занять первое мѣсто между чудесами, которыми удивляетъ насъ почва Греціи въ теченіе 10 лѣтъ.

На юго-востокѣ Спарты, на лѣвомъ берегу Еврота, возвышается рядъ зеленѣющихъ холмовъ, у подошвы которыхъ расположена небольшая деревушка Вафіо. Тутъ, въ эпоху Гомера, были расположены два города: Амиклы и Фарисъ. Уже съ 1805 г. консулъ Гропіусъ указывалъ на

---

[1]) Много вѣковъ прошло между эпохой Гиссарликскихъ памятниковъ и эпохою памятниковъ Микенскихъ и Тиринѳскихъ, но можно замѣтить, что въ то время, какъ Египетъ и Ассирія давно уже обладали очень развитой цивилизаціей, греческія племена едва выходятъ изъ состоянія варварства.—Полезно будетъ познакомиться съ тремя статьями Перро, въ Journal des Savants (1890), которыя онъ посвятилъ Тиринѳскимъ памятникамъ.

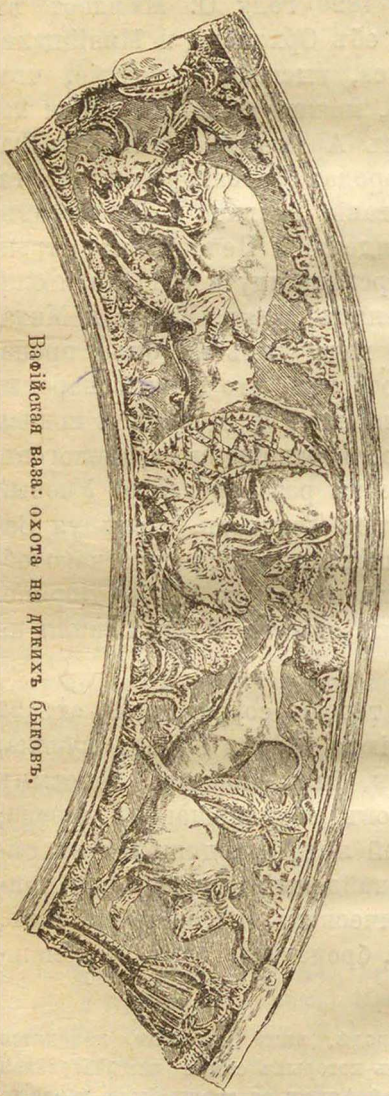
[2]) См. ниже.

одномъ холмикѣ, на сѣверо-западъ отъ Вафіо, купольную постройку, схожую съ тѣми, которыя называютъ Микенскими сокровищницами [1]). Въ 1820 году О. Мюллеръ въ своемъ знаменитомъ сочиненіи объ Орхоменѣ и Минійцахъ, не зная объ открытіи Гропіуса, высказалъ мнѣніе, что, изслѣдуя окрестности Амиклъ, можно было бы найти памятники, подобные памятникамъ Арголиды. Амиклы и Фарисъ были древніе ахейскіе города; оба они упомянуты въ Иліадѣ, а Амиклы, мѣстопребываніе Тиндара и Діоскуровъ, были, повидимому, главной резиденціей Пелопидовъ. Странное дѣло! Хотя Вафійскую сокровищницу посѣщали и описывали нѣсколько разъ, полковникъ Мюръ, Конце и Михаэлисъ, тѣмъ не менѣе до 1889 года тамъ не было произведено никакихъ раскопокъ. Говорили, что разные народы, вторгавшіеся въ Пелопонесъ, начиная съ Дорянъ и кончая Турками, предупредили въ этомъ отношеніи археологовъ, и раскопки привели бы только къ разочарованію. Ученый хранитель греческихъ древностей, Тсунтасъ, изслѣдуя Вафійскую могилу отъ имени Аѳинскаго археологическаго общества, доказалъ, что она была нетронута и что Доряне, Римляне, Венеціанцы, Турки, къ счастію, не наложили на нее своей руки.

Раскопки продолжались въ теченіе сорока дней, отъ 23 по 31 марта и отъ 1 мая до 3 іюня 1889 г. Грунтъ купола, состоящій изъ природной скалы, былъ покрытъ толстымъ слоемъ черной земли и остатковъ обуглившагося дерева; въ этомъ-то слоѣ, въ квадратной ямѣ, находящейся въ сѣверной части памятника, были найдены погребальныя приношенія, состоящія изъ металлическихъ и глиняныхъ вазъ, золотыхъ и серебряныхъ вещей, бронзоваго оружія, домаш-

[1]) Въ Микенахъ, въ нижнемъ городѣ, ниже цитадели, находятся остатки циклопическихъ построекъ, изъ которыхъ самая замѣчательная есть зданіе, называемое Сокровищницей Атрея: ея стѣны были когда-то покрыты металлическими досками, а снаружи она была покрыта украшеніями изъ бронзы и цвѣтного мрамора. Эта такъ называемая Сокровищница, безъ сомнѣнія, есть не что иное, какъ богатая гробница.

нихъ орудій, рѣзныхъ камней архаическаго стиля, принадлежащихъ къ интересному разряду такъ называемыхъ островныхъ геммъ, потому что ихъ находятъ главнымъ образомъ на островахъ Архипелага.



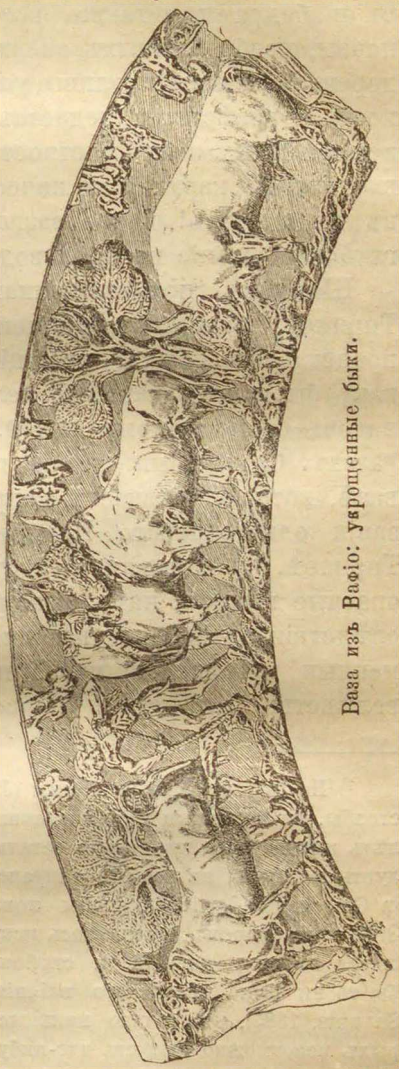
Вафійская ваза: охота на дикихъ быковъ.

Мы остановимся здѣсь лишь на двухъ золотыхъ вазахъ, шедеврахъ того неизвѣстнаго намъ еще 20 лѣтъ назадъ искусства, съ которымъ насъ познакомили раскопки Шлимана въ Микенахъ. Онѣ почти одинаковой величины(0м.,08)[1]и рельефы, украшающіе ихъ, представляютъ такое разительное сходство, что безъ всякаго колебанія на нихъ смотрятъ не только какъ на парныя, но и какъ на произведеніе одного и того же артиста, или, по крайней мѣрѣ, какъ на произведеніе одной и той же мастерской.

Объясненіе сценъ, изображенныхъ по краямъ этихъ вазъ, не представляетъ никакихъ затрудненій. Въ горной и неровной мѣстности люди, одѣтые въ нѣчто въ родѣ передника и въ высокую обувь, охотятся на дикихъ быковъ. Одинъ изъ

[1]) Гравюра, приложенная къ Ἐφημερὶς ἀρχαιολογικὴ (1889) воспроизводитъ обѣ вазы въ ихъ натуральномъ размѣрѣ. Эти вазы суть бокалы.

этихъ быковъ попалъ въ сѣть, растянутую между двумя деревьями; одинъ разъяренный быкъ убѣгаетъ налѣво, отбросивъ двухъ охотниковъ, тогда какъ другой галопомъ несется вправо. На другой вазѣ представленъ человѣкъ съ веревкой въ рукѣ; веревка опутана вокругъ ноги захваченнаго быка. Далѣе 3 пасущихся быка дополняютъ сцену; они еще не замѣтили охотниковъ, и художникъ умѣлъ удивительно хорошо противопоставить ихъ спокойствіе и беззаботность страху захваченнаго и ярости преслѣдуемаго быка на первой вазѣ.



Ваза изъ Вафіо: укрощенные быки.

Египетъ и Ассирія не оставили намъ ни одного произведенія, гдѣ бы изученіе живой природы, свободное отъ всякой условности и формализма, явилось въ большемъ блескѣ, чѣмъ на рельефахъ этихъ двухъ вазъ. Наиболѣе знаменитые изъ новыхъ художниковъ, изображавшихъ животный міръ, начиная съ Кюйпа и кончая Розой Бонёръ, не изобразили мощь быка съ большей правдой и силой. Если бы взять эти фигуры въ отдѣльности, то трудно было бы повѣрить, что они есть часть архаическаго произведенія, созданнаго, по крайней мѣрѣ, за 5 вѣковъ до фронтоновъ и фриза Парѳенона. Только двѣ черты указываютъ намъ на то, что Вафійскія вазы восходятъ къ эпохѣ очень

отдаленной: нѣсколько наивное изображеніе охотниковъ съ ихъ чрезмѣрно тонкой таліей, слишкомъ широкими плечами и бедрами, а также условное обозначеніе неровностей почвы, изображенныхъ вверху и внизу каждаго отдѣленія. И деревья, пальмы и оливы, указываютъ на нѣкоторую неопытность и извѣстный недостатокъ наблюдательности. Но, за исключеніемъ этихъ частностей—человѣческая фигура также входитъ въ картину въ качествѣ аксессуара,—какая правда въ движеніяхъ! какое разнообразіе въ положеніяхъ! какое глубокое умѣніе воспроизводить мускулатуру животныхъ!

Шлиманъ при раскопкахъ, произведенныхъ имъ въ Тиринѳѣ, открылъ фрагментъ стѣнной живописи; тамъ представленъ быкъ, несущійся во весь опоръ, а вверху какъ бы паритъ какой-то человѣкъ, костюмъ котораго одинаковъ съ костюмомъ людей, изображенныхъ на Вафійскихъ вазахъ. Самый быкъ очень похожъ на того быка на первой вазѣ, который убѣгаетъ направо. Сначала думали, на основаніи одного мѣсто Иліады, что сцена, изображенная въ Тиринѳѣ, представляла игру акробатовъ, производящихъ опасные прыжки надъ быкомъ, пущеннымъ въ галопъ. Впослѣдствіи археологи указали на островныя геммы [1]), современныя произведеніямъ Микенъ и Тиринѳа, на которыхъ, вслѣдствіе отсутствія перспективы, очень обыкновеннаго

[1]) На эти островныя геммы (Inselsteine), также какъ на микенскіе столбы, на каменныя и терракотовыя фигурки, въ которыхъ можно видѣть идоловъ, на нѣкоторые остатки вазъ, на которыхъ изображены силуэты воиновъ, на все это опирался Мильхгоферъ (Die Anfänge der Kunst in Griechenland, 1883), чтобы показать, что въ странахъ, омываемыхъ Эгейскимъ моремъ, проявилось искусство независимое, само собою явившееся въ силу энергіи и свойствъ греческаго генія и ранѣе какого бы то ни было восточнаго вліянія. Но, отвѣчаетъ Перро (Journal des Savants, 1885), это только наивные неопредѣленные наброски, въ которыхъ невозможно открыть что-нибудь похожее на планъ, на особую національную манеру чувствовать красоту живого тѣла и передавать ее однимъ изъ тѣхъ способовъ, которыми располагаетъ пластика. Съ другой стороны, аргументъ, опирающійся на Вафійскія вазы, былъ бы убѣдителенъ въ томъ случаѣ, если бы было доказано, что эти вазы есть произведеніе туземныхъ художниковъ.

при младенческомъ состояніи искусства, двѣ фигуры, на самомъ дѣлѣ находящіяся рядомъ, изображены одна надъ другой [1]). Слѣдовательно, Тиринѳскую картину можно объяснить какъ и изображеніе на Вафійскихъ вазахъ; и тамъ дѣло идетъ объ охотѣ на дикаго быка. Поэмы Гомера упоминаютъ объ этихъ охотахъ; онѣ описываютъ пойманнаго быка, котораго тащутъ молодые люди, и который страшно мычитъ, все совершенно такъ же, какъ изображено на второй вазѣ, на лѣвой сторонѣ. Быки въ томъ же стилѣ, какъ Вафійскіе и Тиринѳскіе, очень часто встрѣчаются на островныхъ геммахъ, а одна изъ изящныхъ вещей, найденная Шлиманомъ въ Микенахъ, есть именно серебряная голова быка съ позолоченными рогами.

Такимъ образомъ еще разъ подтверждается тотъ въ высшей степени интересный фактъ, что матеріальная куль-

Геммы съ греческихъ острововъ.

тура, описанная въ поэмахъ Гомера, по большей, по край-

Геммы съ греческихъ острововъ.

ней мѣрѣ, части есть та самая, съ которой насъ знакомятъ

---

[1]) Одна гематитовая гемма, пріобрѣтенная въ 1890 году Британскимъ музеемъ, представляетъ архаическое изображеніе двухъ фигуръ, схватившихъ быка за рога: одинъ человѣкъ представленъ лежащимъ въ пространствѣ надъ быкомъ.

произведенія микенскаго искусства. Заключеніе, выводимое изъ этого, ясно; эти поэмы въ той формѣ, въ какой онѣ до насъ дошли, хотя и появились позднѣе дорійскаго нашествія, бывшаго для континентальной Греціи какъ бы началомъ продолжительныхъ среднихъ вѣковъ, тѣмъ не менѣе восходятъ, своими основными элементами, къ эпохѣ около 1100 г. до Р. Х., когда ахейскіе цари господствовали въ Пелопонесѣ. Само микенское искусство не было искусствомъ чужимъ, хотя корни его могутъ быть отнесены къ Азіи; это есть мѣстное, очень усовершенствованное искусство, которое въ золотыхъ Вафійскихъ вазахъ представляется намъ достигшимъ своего апогея послѣ долгаго періода развитія, начало котораго указываютъ намъ находки Шлимана на Гиссарликѣ. Кто знаетъ, сколько промежуточныхъ произведеній мы узнаемъ въ тотъ день, когда будутъ изслѣдованы всѣ надгробные холмы сѣверной Греціи! Потому что изъ сѣверной Греціи пришли Ахейцы и тамъ-то и есть надежда открыть слѣды ихъ нарождающейся культуры и того иноземнаго вліянія, которому она подверглась [1]).

---

[1]) Съ Вафійскими вазами въ особенности слѣдуетъ сравнить кинжалы съ золотой и серебряной инкрустаціей, найденные въ Микенахъ и воспроизведенные въ Bulletin de correspondance hellenique (tome X) Жоржемъ Перро; на нихъ также изображены охотничьи сцены. Кинжалы и вазы указываютъ на гораздо болѣе развитую технику, на стиль болѣе совершенный, чѣмъ другіе предметы, найденные при прежнихъ и современныхъ раскопкахъ въ Микенахъ. Тамъ существуютъ двѣ какъ бы совершенно различныя культуры; одна еще зачаточная, другая достигшая извѣстной степени утонченности и предполагающая долгую предшествовавшую культурную работу. Эдмондъ Поттье въ своемъ курсѣ, читанномъ въ Луврской школѣ (1890—1891), предложилъ относить къ мѣстному ахейскому искусству лишь менѣе совершенныя попытки, въ родѣ глиняныхъ статуетокъ, очень грубой работы, очень слабыхъ по исполненію надгробныхъ барельефовъ, а шедевры (микенскіе кинжалы, вещицы изъ металла, изваянья Львиныхъ воротъ, Вафійскія вазы) связывать съ иноземнымъ вліяніемъ. Но что это за вліяніе? Колеръ (Mittheilungen des deutschen Instituts, t. III) признаетъ преобладаніе карійскихъ началъ; онъ опирается на свидѣтельство Ѳукидида и, кромѣ того, указываетъ на аналогію между пріемами золотыхъ дѣлъ мастеровъ микенскихъ и техникой карійскихъ украшеній, выработанныхъ молоткомъ. По мнѣнію Мильхгофера (Die An-

Что касается настоящаго времени, то слѣдуетъ быть осторожнымъ при гипотетическомъ указаніи на эти вліянія и особенно не слѣдуетъ злоупотреблять Хиттитами. Время сооруженія памятниковъ, называемыхъ хиттитскими или хеттейскими, которые встрѣчаются въ западныхъ частяхъ Малой Азіи и въ Сѣверной Сиріи, еще совершенно не извѣстно, такъ какъ секретъ надписей, находящихся на нихъ, еще не открытъ. Съ другой стороны, если грубая работа этихъ памятниковъ напоминаетъ работу каменныхъ изваяній, найденныхъ въ Микенахъ, то Азія еще не дала намъ никакой работы изъ металла, которая имѣла бы хоть отдаленное сходство съ работой вазъ изъ Вафіо. Можетъ быть, когда-нибудь мы придемъ къ тому заключенію, что Азіи приписывается слишкомъ значительное участіе въ объясненіи первобытнаго европейскаго искусства. Балканскій полуостровъ столько еще вещей подаритъ намъ, и одна такая находка, какъ Вафійская, можетъ разрушить столько теорій! Въ настоящее время представляется, что Ахейцы, прогнанные Дорянами на Азіатскій берегъ и острова Архипелага, принесли съ собою туда сѣмена Гомеровской поэзіи; ихъ искусство исчезло тогда въ континентальной Греціи, но не продолжало-ли оно развиваться въ другомъ мѣстѣ [1])?....

Саломонъ Рейнакъ.

(Gazette des Beaux-Arts, 1 ноября 1890).

---

fänge der Kunst in Griechenland. Lpz. 1883), Критяне внесли въ Арголиду секретъ своего искусства. Дюммлеръ (Mittheilungen, XII) и Шухардтъ (Schliemanns Ausgrabungen, Lpz.1890) стоятъ за Пелазговъ, Лелеговъ и др. Безъ сомнѣнья, трудно окончательно рѣшить подобный вопросъ. Не претендуя на это, Поттье очень правильно замѣтилъ, что удивительное искусство, образцомъ котораго являются микенскіе кинжалы и вафійскія вазы, должно принадлежать иноземнымъ артистамъ, прибывшимъ въ Грецію, можетъ быть, недобровольно, скорѣе всего изъ Египта, чѣмъ изъ другихъ мѣстъ: увозъ плѣнныхъ могъ быть совершаемъ микенскими властелинами. Эти художники могли приносить съ собою начала искусствъ; потомъ, подъ вліяніемъ среды, они могли создать тѣ образцы искусства, которые вызываютъ въ насъ удивленіе.

[1]) Между эпохой крайняго развитія микенскаго искусства и временемъ,

ГЛАВА II.

Греческая архитектура.

§ I.—Ордена.

1. Дорическій и Іоническій.

Для того, чтобы правильно и безъ предубѣжденія оцѣнить значеніе, красоту и пользу всякаго рода архитектуры, надо усвоить себѣ ту мысль, которою руководились люди при его примѣненіи на дѣлѣ, представить себѣ форму цивилизаціи, вѣрованія и нравы тѣхъ народовъ, у которыхъ этотъ родъ преобладалъ; въ такомъ случаѣ, проникаясь природою вещей вмѣсто того, чтобы примыкать къ ка-

---

когда стало проявляться, собственно греческое искусство страшная катастрофа, „вторженіе Дорянъ“, очистила почву Эллады (См. Curtius, Histoire grecque, t. I, ch. IV) Что же произошло тогда? Ахейцы, сначала отброшенные въ Аттику, потомъ придвинутые къ морю со стороны Эвбеи, принужденные эмигрировать, возвратились въ свое прежнее отечество, въ Малую Азію. Это Θессалійское вторженіе относятъ обыкновенно къ 1200 г., что почти совпадаетъ съ паденіемъ Трои и имѣетъ послѣдствіемъ своего рода крушеніе микенской цивилизаціи въ Малой Азіи. Рамсэй нашелъ во Фригіи изваянія львовъ, напоминающихъ собою львовъ на Микенскихъ воротахъ. Ср. tumuli Сардъ, въ Мизіи, и предметы, найденные въ Крыму, въ этой древней Тавридѣ, куда, по словамъ легенды, была перенесена Ифигенія. Замѣтьте, что большинство крупныхъ малоазійскихъ городовъ

кой-либо системѣ à priori, мы придемъ къ заключенію, что прекрасное въ одномъ мѣстѣ менѣе прекрасно въ другомъ, что примѣненіе общихъ законовъ пропорцій подчиняется правилу высшей гармоніи, которую нашъ разумъ можетъ понять, если приметъ въ разсчетъ время, мѣсто, климатъ, привычки, ходъ цивилизаціи, а также нравственное и интеллектуальное состояніе людей.

зависѣли отъ греческихъ метрополій. Такимъ образомъ становится понятнымъ, почему гомеровскія поэмы, относящіяся къ девятому вѣку, заключаютъ въ себѣ описанія, вполнѣ согласныя съ тѣмъ, что происходило въ Греціи тремя вѣками ранѣе. Даже болѣе, этимъ старались объяснить самое содержаніе поэмъ Гомера. Было бы странно, говорятъ, что единственно для отмщенья за честь Менелая такая громадная коалиція греческихъ властителей отправилась противъ Трои. Можно предположить, что истинной причиной похода было вторженіе Дорянъ. Но Курціусъ различаетъ двѣ Троянскія войны: одну чисто ахейскую, на которой основаны легенды съ великими именами Агамемнона и др., и вторую, предпринятую массой Грековъ, которыхъ вторженіе Дорянъ принудило эмигрировать въ Троаду. Вотъ гдѣ настоящій сюжетъ гомеровскихъ поэмъ. Дѣйствительно, въ Иліадѣ есть эпизоды, не согласующіеся съ простымъ фактомъ похищенія Елены, и здѣсь часто идетъ вопросъ объ обширныхъ завоеваніяхъ Грековъ въ Азіи.—Но что же при этой гипотезѣ означаетъ возвращеніе героевъ (νόστοι) въ свою страну по окончаніи войны, возвращеніе, сопровождаемое, по словамъ Иліады, столькими препятствіями? Это просто выдумка поэтовъ, разъ Греки-побѣдители утвердились въ Азіи послѣ второго похода. — Поттье (въ своемъ курсѣ) высказалъ мнѣніе, что должно существовать историческое основаніе для этого неожиданнаго и, повидимому, необъяснимаго разселенія. Онъ видитъ это основаніе преимущественно въ дорійскомъ вторженіи, которое произошло не сразу. Первый натискъ былъ сдѣланъ у Халкиды и Эвбеи, и вслѣдъ за первой насильственной высадкой послѣдовалъ первый походъ, ознаменованный взятіемъ Трои. Потомъ Греки, не смѣя возвратиться въ свою страну, въ которую сдѣлано вторженіе, разсѣялись по Азіи, чтобы тамъ искать счастія. Но нѣкоторые изъ предводителей попытались возвратиться на родину; они нашли тамъ водворившихся враговъ и въ свою очередь понесли страшныя неудачи. Эгистъ представленъ у Гомера какъ царствующій государь, безъ сомнѣнья, наслѣдникъ Агамемнона на простолѣ. Это означаетъ, что болѣе грубая раса замѣстила въ Арголидѣ богатыхъ правителей, любителей роскоши, правившихъ въ Микенахъ и Тиринѳѣ. Цивилизація могла только проиграть отъ этого, и дѣйствительно, эпоха гомерическая совсѣмъ иначе груба, чѣмъ эпоха микенская.

Мысль о храмѣ всегда была преобладающей мыслью архитектоническихъ системъ; но что такое храмъ у древнихъ народовъ? Скинія, сѣнь, святилище, мѣстопребываніе божества, мѣсто, окруженное страхомъ и таинственностью, куда не допускались непосвященные. У Евреевъ одинъ только первосвященникъ входилъ въ Святыя Святыхъ. У язычниковъ одни жрецы обитали въ храмѣ, а участвующіе при совершеніи таинствъ были очень немногочисленны. Былъ ли это Кивотъ Завѣта, или Ваалъ, или Миневра, которые занимали святилище, народъ оставался внѣ его, только созерцая памятникъ, который заключалъ въ себѣ изображеніе божества и который былъ священнымъ и неприкосновеннымъ жилищемъ его первосвященниковъ. [1])

---

[1]) До окончательнаго установленія орденовъ, т-е. до конца VII вѣка, греческая религіозная архитектура переживаетъ періодъ младенчества. Зданія, выстроенныя въ продолженіе этого періода можно подвести, по мнѣнію Шипье (Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs) подъ 5 слѣдующихъ различныхъ и одновременно существующихъ типовъ: 1) храмъ металлическій или съ металлической обшивкой; 2) деревянный храмъ, 3) смѣшанный, т-е. изъ дерева и камня; 4) храмъ въ видѣ пещеры; 5) каменный храмъ, подобный храму на горѣ Оха въ Евбеѣ. Однимъ изъ наиболѣе спорныхъ вопросовъ является то, какимъ образомъ эти первоначальныя святилища замѣнились греческимъ храмомъ съ его обыкновеннымъ расположеніемъ. Теорія, предложенная Ш. Бланомъ, о „деревянномъ“ происхожденіи греческой постройки имѣетъ за себя все античное преданіе и авторитетъ Гитторфа. Віоле-ле Дюкъ и Ренье высказали другое мнѣніе и выводили греческую архитектуру изъ потребностей каменной постройки. Бöттихеръ пытался объяснить декоративныя формы греческихъ орденовъ *значеніемъ* каждой части зданія: такъ эхинъ есть *примиреніе* абака и ствола колонны и т. п. Въ свою очередь Шипье, ярый противникъ мнѣнія Ш. Блана, предложилъ символическую систему, по которой дорійскій карнизъ съ своими поддерживающими выступными частями или модильонами представляетъ небесный сводъ и находящіяся на немъ облака; триглифы—это капли дождя, падающія на землю, „такъ что дорійскій храмъ осязательнымъ образомъ представляетъ фѣноменъ оплодотворенія земли небомъ и самымъ величественнымъ образомъ выставляетъ на видъ охранительную мощь божественнаго существа, которому поклонялись въ этомъ храмѣ!“ О. Райе (Etudes d'archeologie et d'Art) сильно критиковалъ эту слишкомъ замысловатую теорію: онъ энергично поддерживалъ объясненіе Витрувія, Гитторфа и Ш. Блана. „Всѣ сущест-

Слѣдовательно, сѣнь была у Грековъ отправнымъ пунктомъ архитектурныхъ орденовъ, какъ римская базилика для христіанской архитектуры. Извѣстно различіе и даже несоразмѣримость обѣихъ эстетикъ. Я говорю «обѣихъ эстетикъ», потому что нахожу дѣломъ совершенно неразумнымъ возводить къ греческимъ орденамъ наши христіанскіе памятники, я считаю дѣломъ и ребяческимъ, и несправедливымъ отрицать у Грековъ знаніе, искусство и вкусъ, чему они дали столько доказательствъ.

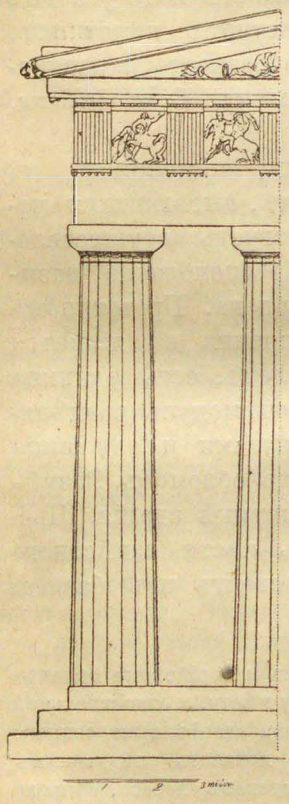
Хорошая архитектурная теорія допускаетъ пять условій, которыя слѣдуетъ выполнить въ извѣстномъ памятникѣ: планъ, расположеніе, гармонію, цѣлесообразность и распредѣленіе, то, что древніе опредѣляли словами: Τάξις, διάθεσις, εὐρυθμία, πρέπον, οἰκονομία.

Принятіе архитектоническихъ формъ, состоящихъ въ систематическомъ расположеніи колоннъ, выдающихся частей, украшеній и карнизовъ, содѣйствуетъ осуществленію этой программы. Это правильное расположеніе называется орденомъ. У Грековъ было три ордена. Прототипомъ каждаго ордена является колонна; половина ея діаметра при основаніи, то, что называютъ модулемъ, есть единица мѣры, опредѣляющая всѣ размѣры. Этотъ модуль раздѣляется на равныя части, называемыя минутами и служащія для опредѣленія высоты архитектурныхъ обломовъ. Размѣры колоннъ соотвѣтствуютъ длинѣ и ширинѣ зданія. Пьедесталъ, колонна и антаблементъ суть части извѣстнаго архитектурнаго ордена. Пьедесталъ состоитъ изъ базиса,

---

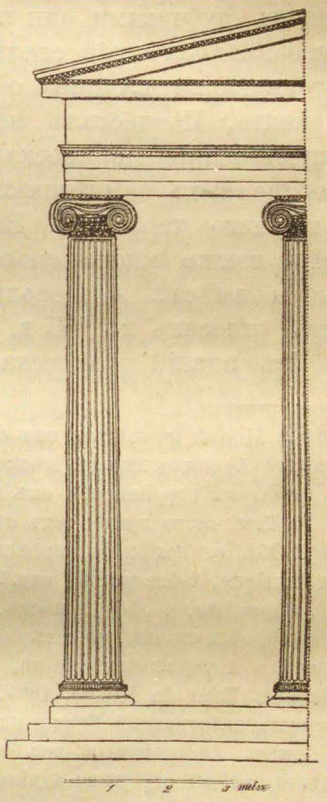
венныя части карниза и колоннады въ іонійскомъ и дорійскомъ орденѣ, говоритъ онъ, точно соотвѣтствуютъ, и по своему мѣсту, и относительной важности, различнымъ частямъ деревяннаго остова зданія, выстроеннаго почти изъ одного дерева. Это положеніе легко доказать слѣдующимъ практическимъ пріемомъ: можно построить изъ кусковъ дерева, сбирающихся и разбирающихся по произволу, типическій храмъ, въ которомъ всѣ архитектурныя части будутъ имѣть свою естественную форму и гдѣ ихъ роль ничѣмъ не будетъ затемнѣна. Посредствомъ легко совершаемой замѣны частей необдѣланныхъ частями украшенными, можно по желанію сдѣлать зданіе дорическимъ или іоническимъ".

стула и карниза; колонна—изъ базиса, стержня и капители; антаблементъ — изъ архитравъ, фриза и карниза. Всѣ эти части болѣе или менѣе украшены гладкими, а также съ вырѣзанными и ре[illegible]ными орнаментами обломами, и другими украшеніями. Б[illegible] украшенія образуютъ профили, расположенные сообр[illegible]о съ опытомъ и вкусомъ въ правильной послѣдовательно[illegible]и, особой у каждаго стиля. Каждый обломъ имѣетъ свое названіе и имѣетъ огромное значеніе для гармоніи и архитектурнаго стиля. Это листели, плинтусы, валы, гуськи, желобки, стержни, выкружки, скоціи, астрагалы, полужелоба, отливины, симусы, четверные валики, каблучки и др. Отъ употребленія этихъ обломовъ происходитъ большое разнообразіе профилей. Нельзя изучать архитектурный памятникъ безъ знакомства съ элементами, которые входятъ въ составъ его строительной и декоративной части, потому что эти элементы обязаны своимъ происхожденіемъ не капризу или фантазіи, а заимствованы изъ извѣстнаго запаса, допущеннаго и освященнаго вѣковой практикой. Архитекторъ выбираетъ изъ этого запаса и этимъ выборомъ онъ можетъ доказать свой умъ и вкусъ. Существуютъ формы, обломы, украшенія, гармонирующія другъ съ другомъ. Нельзя принять одно и отвергнуть другое безъ основательной причины. Въ спеціальныхъ трудахъ поэтому важно знать названіе, смыслъ, форму и употребленіе деталей архитектурнаго искусства, каковы: яицеобразныя украшенія, модильоны, зубчики, консоли, триглифы, каннелюры, фронтоны, тимпаны, акротеры, метопы, волюты, пиластры, абаки,



Дорическій стиль.

эхины и др. [1]). Дорическій стиль есть по преимуществу греческій стиль [2]). Греки, а за ними Витрувій, говорили, что первымъ его образцомъ былъ храмъ Юноны въ Аргосѣ. Этотъ стиль несомнѣнно получилъ свою классическую форму въ Пелопонесѣ; тамъ онъ всегда существовалъ и отсюда распространился по всѣмъ городамъ Греціи и всего свѣта; но такъ какъ первоначально колонна въ немъ была настолько массивна и коротка, что имѣла въ высоту едва 4 діаметра, то можно предполагать, что оригинальный типъ былъ заимствованъ изъ Египта или изъ какой-нибудь финикійской колоніи. Существуетъ большое сходство между мрачнымъ и суровымъ видомъ этой архитектуры и видомъ древнихъ египетскихъ храмовъ. Фризъ украшенъ триглифами надъ каждымъ междуколоннымъ пространствомъ и надъ каждой колонной. Этотъ фризъ заканчивается по краямъ также триглифами. Пространство между триглифами, называемое метопами [3]), было занято бычачьими головами, увѣнчанными гирляндами, а также



Іоническій стиль.

[1]) См. эти слова въ Dictionnaire raisonné d'architecture Эрнеста Боскъ. P. 4 т. 1876—80.

[2]) Ср. краснорѣчивыя страницы, которыя Ш. Бланъ посвятилъ въ своей Grammaire des arts du dessin анализу дорической и іонической архитектуры.

[3]) Въ началѣ пространство между триглифами было ничѣмъ не занято; это видно изъ одного мѣста Еврипида; объясненіе этого мѣста было оспариваемо Земперомъ (Der Styl), повидимому, неправильно. Самое имя метопы ясно указываетъ на то, что сначала они служили

чашами, урнами, орудіями для жертвоприношенія и группами фигуръ. Колонна опирается на землю или на очень узкій цоколь. Дорійскія колонны или гладкія, или съ желобками; онѣ къ верху утончаются. Карнизъ у нихъ украшенъ зубчиками или полочками. Римляне внесли измѣненіе въ дорическій стиль; они прибавили къ капители нѣкоторые архитектурные обломы и уменьшили высоту антаблемента. Пьедесталъ, не извѣстный въ первый періодъ существованія дорическаго стиля, существуетъ во многихъ современныхъ памятникахъ; все это лишило его серьезнаго и важнаго характера. Возвышеніе архитрава въ антаблементѣ также много способствовало приданію ему прочности и вмѣстѣ благородства. Дорическій стиль можетъ быть отнесенъ къ VII в. до Р. Х. [1]).

Изъ зданій дорическаго стиля [2]) я упомяну Партенонъ,

окнами. Послѣ измѣненія они стали представлять собою прямоугольникъ, который Аѳиняне дѣлали нѣсколько больше въ вышину, чѣмъ въ ширину, чтобы въ перспективѣ онъ казался совершенно квадратнымъ.

[1]) Три чисто греческихъ стиля суть—дорійскій, іонійскій и коринѳскій. Объ египетскомъ происхожденіи дорійскаго ордена см. Cougny, l'art antique, 1-ère partie, стр. 90. Рейнакъ (Manuel de philologie classique, t. 2, appendice, p. 56) думаетъ, что такая простая форма, какъ форма дорической колонны, можетъ быть найдена самостоятельно въ различныхъ странахъ и указываетъ на то, что колонна дорическаго стиля найдена въ Мексикѣ (Tour du Monde, 1881, 2, 296). Самымъ древнимъ дорическимъ храмомъ собственной Греція является коринѳскій храмъ, очень тяжелый на видъ, построенный изъ известняка. Въ этомъ храмѣ колонна не имѣетъ въ высоту даже 4 діаметровъ. Только изучая размѣры колоннъ и слѣдя за ихъ едва замѣтными измѣненіями, можно составить себѣ понятіе о развитіи дорическаго стиля: мало-по-малу они становятся менѣе массивными, менѣе приземистыми, и отношеніе діаметра къ высотѣ возрастаетъ правильно. Тогда какъ древній храмъ въ Селинунтѣ (VII в.) и храмъ Артемиды въ Сиракузахъ (VI в.) имѣютъ только 4 діаметра и $^2/_5$, большой храмъ Нептуна въ Пестумѣ имѣетъ уже 4 діаметра и $^1/_2$; храмъ Аѳины въ Егинѣ (V в.) достигаетъ 5 діаметровъ $^1/_3$, а храмъ Тезея въ Аѳинахъ – 5 діаметровъ $^1/_2$. Это отношенія по канону. Въ то же время, какъ колонна удлиняется, антаблементъ уменьшается въ высоту и капитель выпрямляется.

[2]) Этотъ суровый, мужественный и величественный стиль сталъ намъ извѣстенъ гораздо позднѣе: послѣ освобожденія Греціи, благодаря На-

храмъ Тезея и Пропилеи въ Аѳинахъ, храмъ Аполлона на о. Делосѣ, храмъ Юпитера Панелленія на о. Егинѣ, храмы Минервы на мысѣ Суніумѣ и въ Сиракузахъ, храмъ Согласія въ Агригентѣ, храмъ Нептуна въ Пестумѣ, храмъ въ Сегестѣ, въ Сициліи, театръ Марцелла въ Римѣ.

Іоническій орденъ, менѣе суровый, болѣе изящный, нежели дорическій, повидимому, получилъ свое начало въ Малой Азіи [1]). Извѣстно, насколько онъ былъ безобразенъ въ Ассиріи и въ Персеполѣ; и это даетъ возможность оцѣнить то, что изъ него сдѣлали Греки. Его характернымъ элементомъ являются зубчики карниза и капитель, украшенная волютами, т.-е. спиральными завитками, выходящими съ низу абака. Очень вѣроятно, что эти волюты есть монументальное подражаніе рогамъ барана. Послѣ принесенія этихъ животныхъ въ жертву, ихъ рога вывѣшивались, и какому-нибудь—художнику пришла мысль сдѣлать изъ нихъ декоративный мотивъ, какъ сдѣлали его изъ бычачьихъ головъ [2]). Стержни колоннъ высоки, почти всегда съ же-

---

варинской побѣдѣ. (См. Vitet. Etudes sur les Beaux-Arts). Основываясь на Витрувіи, который, повидимому, не видалъ Партенона, и на Виньолѣ, который неправильно объяснялъ даже римскій дорическій стиль, о немъ имѣли представленіе крайне неправильное. „Банальная подставка, тощая колонна, холодная капитель, робкій и ничтожный абакъ, словомъ, римскій переводъ удивительнаго греческаго текста, все уменьшено, искалѣчено, обезображено въ дорическомъ стилѣ Витрувія, а между тѣмъ, когда писалъ Витрувій, великіе образцы были еще цѣлы". (Вите). Сравнивая въ деталяхъ дорическій греческій орденъ съ дорическимъ римскимъ, Ш. Бланъ показалъ, какъ измѣнилось выраженіе формъ и какъ смыслъ оригинала исчезъ въ переложеніи подражателя. Римляне прибавляютъ къ колоннѣ базу и кладутъ ее на квадратную плиту. Кривая линія эхина, столь изящная въ своей опредѣленности, уступила мѣсто формѣ округлой, чисто геометрическому контуру, который носитъ названіе четвертнаго валика". Наконецъ, архитравъ уменьшенъ до половины діаметра колонны и триглифы фриза помѣщены непрямо.

[1]) Іоническій стиль съ его каноническими пропорціями въ первый разъ мы видимъ въ VI в. до Р. Х. въ храмѣ Діаны Ефесской, сожженномъ Герострамомъ.

[2]) Рейнакъ (Manuel de philol. class.) полагаетъ, что іонійская капитель объясняется просто и естественно, и нѣтъ надобности прибѣгать къ

лобками; архитравъ раздѣляется на нѣсколько поясовъ; фризъ гладкій или украшенный фигурами, гирляндами цвѣтовъ, канделябровъ, грифоновъ. Яицевидныя украшенія сопровождаютъ въ этомъ стилѣ волюты и находятся надъ зубчиками антаблемента. Колонна іонійскаго стиля стоитъ на пьедесталѣ. База колонны украшена обломами, которые называются скоціями, придающими ей изящество и красиво возвышающими ее надъ карнизомъ стула [1]).

Возбуждающія наиболѣе удивленія зданія іоническаго стиля суть храмы Аѳины Поліасъ и Эрехтея въ Аѳинахъ,

---

гипотезѣ подражанія природѣ; волюты представляютъ осѣданіе мрамора подъ тяжестію архитрава, тогда какъ дорійскій эхинъ расширяется чтобы поддержать карнизъ, но не осѣдаетъ подъ нимъ. Любке придерживается того же мнѣнія (Geschichte der Architectur, 1875). Ланге (Der ionische Kapitel) думаетъ, что іоническая капитель могла быть подражаніемъ орнаментамъ, находившимся на нѣкоторыхъ египетскихъ предметахъ, напр., зеркалахъ, ввозимыхъ въ Грецію. Рейнакъ, приводя это мнѣніе, прибавляетъ (Manuel de phil. class. II, стр. 57), что капители Персеполя, называемыя протоіонійскими, по всей вѣроятности, суть подражанія греческимъ сооруженіямъ на берегахъ Азіи. Іоническая капитель представляетъ очень разнообразныя комбинаціи линій; иногда кривая, соединяющая между собою волюты, бываетъ согнута, какъ въ храмѣ Безкрылой Побѣды въ Аѳинахъ, иногда поднята какъ въ Фигаліи, а иногда—„прама“ (Малая Азія). Извѣстно, что къ числу недостатковъ іонической капители относится то, что она производитъ дурное впечатлѣніе на углахъ колоннады: она некрасива сбоку.

Іонійскій стиль, сложившійся въ VI в. и впервые примѣненный въ храмѣ Діаны Ефесской, особенно развился въ Аѳинахъ въ V в. Тамъ онъ наиболѣе процвѣталъ, тамъ онъ высказалъ все свое изящество. Въ Малой Азіи онъ процвѣталъ въ IV в.; затѣмъ послѣдовало его паденіе.

[1]) База допускаетъ самыя разнообразныя украшенія. Въ Малой Азіи, въ храмѣ Аполлона Дидимейскаго, встрѣчаются двѣ скоціи, раздѣленныя выдающимся астрагаломъ и соединенныя со стержнемъ большимъ полукруглымъ валомъ. Въ Самосскомъ Герайонѣ существуетъ одна только скоція, но большей высоты. Валъ часто покрытъ горизонтальными желобками, какъ въ Эрехтейонѣ. Въ послѣдующую эпоху онъ получаетъ различныя украшенія. Азіатскій архитекторъ Гермогенъ почти удвоилъ ширину междуколонныхъ разстояній. Онъ же въ храмахъ Теоса и Магнезіи уничтожилъ одну изъ колоннадъ и измѣнилъ профиль базъ.

храмы Илисса, Юпитера Дидимейскаго въ Милетѣ, гробница Аминты въ Тельмиссѣ, въ Малой Азіи.

Феликсъ Клеманъ.

(Histoire abregée des Beaux Arts, стр. 64—98. P. 1876).

---

2. Коринѳская колонна.

Витрувій разсказываетъ одну изящную и трогательную легенду о томъ, какъ скульпторъ Каллимахъ встрѣтилъ на одной могилѣ мотивъ, которымъ какъ бы воспроизводилась капитель коринѳской колонны.

Послѣ преждевременной смерти одной юной коринѳянки, игрушки ея были собраны въ одну корзину и поставлены кормилицей на ея могилу. Весною акантъ окружилъ корзину многочисленной листвой, и „встрѣтивъ препятствіе въ углахъ черепицъ, покрывавшихъ эту корзину, принужденъ былъ согнуться въ формѣ волюты.“ Мы скоро увидимъ, что послѣднія слова имѣютъ громадное значеніе.

Нельзя не замѣтить, какъ мало все это походитъ на сказанное Витрувіемъ по поводу первоначальныхъ стилей. Онъ болѣе не восходитъ, какъ для дорической колонны, къ миѳическимъ героямъ [1]). Это не эпоха, неопредѣленно обозначенная, какъ въ отношеніе іонійской колонны. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ исторіей, имя изобрѣтателя намъ дано; это современникъ Фидія. Изъ прикрасъ легенды выясняется дата.

Герой Витрувія упоминается Плиніемъ.

На основаніи сомнительнаго толкованія одного мѣста этого послѣдняго нѣкоторые археологи указывали для Каллимаха очень разнообразные даты. Другіе предполагали, что это имя носили два художника. Въ настоящее время почти всѣ согласны въ томъ, что существовалъ одинъ Каллимахъ, жившій около 85 олимпіады (440—437), по мнѣнію О. Миллера, или около 416 года — по мнѣнію Кларака.

---

[1]) Однимъ изъ этихъ героевъ былъ Доръ, сынъ Эллина.

Прозвище, подъ которымъ, по словамъ Витрувія и Плинія, онъ былъ извѣстенъ, тоже было предметомъ различныхъ споровъ; дурно переданное переписчиками, это имя дошло до насъ въ различныхъ формахъ. Его читали Κατάτεχνος, все дѣлающій съ искусствомъ Κακιζότεχνος врагъ искусства, порицатель искусства, и наконецъ, Κατατηξιτεχνος ослабившій искусство разными мелочами.

Павзаній и Плиній говорятъ, что Каллимахъ былъ живописецъ, ваятель, рѣщикъ и архитекторъ. Онъ воздвигалъ памятники въ Коринѳѣ, въ городѣ, знаменитомъ своими литейщиками и гдѣ торевтика [1]) достигла значительнаго развитія. По словамъ Павзанія онъ отлилъ въ Аѳинахъ, въ храмѣ Аѳины Поліасъ, золотую лампаду, горѣвшую предъ богиней. Надъ этимъ свѣтильникомъ была большая бронзовая пальма, возвышавшаяся до потолка храма.

Таковы главнѣйшія свѣдѣнія объ этомъ художникѣ, оставленныя намъ древними.

Поэтическая легенда, соединяющая идею смерти съ пышными формами монументальнаго аканта, вся проникнута греческимъ духомъ. Главнѣйшее значеніе ея заключается въ изяществѣ.

Ранѣе Каллимаха калатосъ (корзина для женскихъ работъ, а также плодовая корзина Деметры) уже вѣнчалъ колонны Эллады и Малой Азіи, не говоря уже о Карнакскихъ столбахъ [2]). Даже растительныя формы робко покрывали его поверхность. Затѣмъ, этотъ архитекторъ, повидимому, не установилъ стиля въ собственномъ смыслѣ этого слова. Нѣтъ доказательства того, чтобы онъ примѣнилъ къ какому-нибудь храму свое изобрѣтеніе.

Витрувій говоритъ лишь одно: „восхищенный этой новой формой, онъ примѣнилъ ее къ колоннамъ, которыя онъ воздвигалъ въ Коринѳѣ.“

---

[1]) Торевтика, ἠτρευτική, есть искусство обрабатывать металлъ рѣзцомъ.

[2]) Колиньонъ (Manuel d'archeologie grecque) говоритъ, что Морейская французская экспедиція нашла въ Коронѣ очень древній типъ увѣнчанья калатосомъ, причемъ выше находился дорійскій абакъ, а украшеніе состояло изъ тонкихъ и остроконечныхъ листьевъ аканта.

Слѣдовательно, историческая часть легенды можетъ быть сведена къ слѣдующему: Каллимахъ внесъ многочисленныя измѣненія въ капитель, имѣющую форму калатоса; они были довольно значительны, такъ что древніе могли смотрѣть на нихъ какъ на новое твореніе.

Капители Дидимеона и хорагическаго памятника въ Аѳинахъ, относящагося къ болѣе позднему времени, чѣмъ эта архитектурная эволюція, позволяютъ думать, что коринѳскія каноническія формы [1]) были результатомъ трехъ измѣненій, внесенныхъ въ античную форму калатоса.

1) Спиральные завитки, наискось расположенные по поверхности;

2) Замѣна высокими листьями, расположенными по окружности, скудныхъ растительныхъ формъ первоначальной эпохи;

3) Выемка въ абакѣ.

Если повнимательнѣе присмотрѣться къ капители коринѳской колонны въ какомъ-нибудь изъ нашихъ памятниковъ, относящихся къ началу нынѣшняго вѣка, напр. въ тѣхъ, которыхъ ошибочно величаютъ именемъ греческихъ храмовъ, то какъ бы мы ни привыкли къ растительнымъ орнаментамъ, мы все-таки получимъ впечатлѣніе чрезмѣрной пышности.

Но дальнѣйшее изслѣдованіе откроетъ намъ извѣстныя аномаліи этихъ изящныхъ формъ [2]), обточенныя и тонкія волюты, которыя такъ эластично округляются и отдѣляются отъ капители; малая толщина аканта; сухость въ способѣ его соединенія съ калатосомъ, о который онъ опирается, а не внѣдряется въ него.

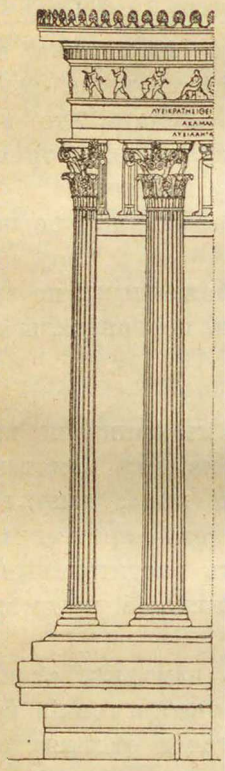
Тогда обнаружится несовмѣстимость всего этого съ ха-

---

[1]) Реформа Каллимаха по всей вѣроятности состояла въ томъ, что онъ утвердилъ каноническія формы капители.

[2]) Капитель состоитъ изъ двухъ рядовъ листьевъ, по 4 въ каждомъ, первые гладки и безъ вырѣзокъ, вторые походятъ на листья аканта; перемѣшаннаго съ цвѣтами, имѣющими звѣздчатый вѣнчикъ. Надъ вторымъ рядомъ листьевъ находится кратеръ капители съ волютами, завитками и пр.

рактеромъ употребленнаго въ дѣло матеріала; все это покажется необъяснимымъ, и разумъ, который напрасно отыскивалъ причины этихъ особенностей, кончитъ порицаньемъ странной пышности формъ.



Коринѳская колона.

Въ самомъ дѣлѣ, можно сказать, что эти капители состоятъ изъ частей, взятыхъ отдѣльно и соединенныхъ другъ съ другомъ, изъ страннаго собранія предметовъ, едва подходящихъ другъ къ другу.

Линейное расположеніе древнихъ восточныхъ волютъ невозможно узнать въ коринѳскихъ завиткахъ, которые, не основываясь на подражаніи какому-либо природному мотиву, страннымъ образомъ противорѣчатъ легендѣ Витрувія.

Надо признаться, части этой капители своей тонкостью мало соотвѣтствуютъ ея обязанности поддерживать. Обиліе украшеній доведено архитекторомъ до такой степени, что вершина колонны останавливаетъ на себѣ взглядъ болѣе всякой другой части зданія. Фризъ съ скульптурными украшеніями, находясь подъ обильной листвой, непремѣнно долженъ потерять всякое пластическое значеніе.

Проблема перехода круглой формы въ четыреугольную разрѣшена прекрасно, но при помощи такого чрезмѣрнаго количества средствъ, что даже не замѣчается этого перохода, столь замѣчательнаго, напр., при дорійской капители и архитравѣ.

Акантъ находится въ полномъ контрастѣ съ желобками стержня.

Въ этой капители можно признать мотивъ, выдуманный ради самого себя, единственно въ виду его красоты и безотносительно къ какой-нибудь матеріальной функціи.

Въ самомъ дѣлѣ, абакъ, который въ дорійскомъ стилѣ дѣйствительно поддерживаетъ, здѣсь совершенно неспособенъ нести какую-нибудь тяжесть. Никогда древній архитекторъ не думалъ заставлять калатосъ что-либо нести; промежуточная плита всегда препятствовала соприкосновенью архитрава съ тонкими углами того же абака, поставленнаго надъ волютой.

Эта частность еще болѣе выдвигаетъ общій характеръ произведеннаго надъ камнемъ насилія, выражаемый всею капителью съ листьями аканта.

Съ другой стороны, когда я подумаю, что Каллимахъ былъ литейщикъ, что онъ выдѣлывалъ изъ бронзы, что онъ сдѣлалъ мѣдную пальму въ храмѣ Аѳины Поліасъ, я безо всякаго колебанія признаю работу рѣщика въ этомъ собраніи нагроможденныхъ частей и разнообразныхъ формъ, которое называютъ коринѳской капителью [1]).

Многочисленность составныхъ частей, ихъ расположеніе, формы, тягучесть объясняются тогда сами собою.

Примѣненныя первоначально къ почетнымъ памятникамъ, т. е. къ отдѣльно стоящимъ колоннамъ, какъ даетъ понять Витрувій, соотвѣтствующія части этихъ капителей могли быть безнаказанно утончены. Они выставляли на видъ металлическую технику и обусловливали красоту капители, на которую не давилъ никакой архитравъ.

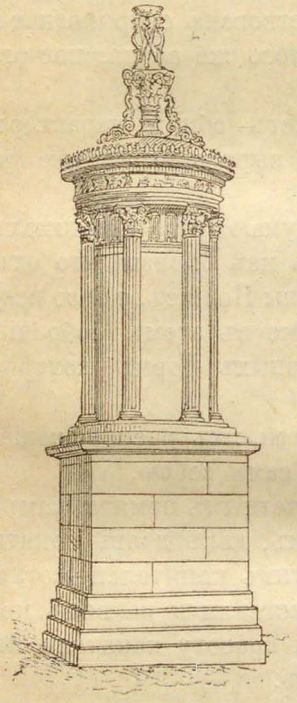
Понятно, что произведеніе Каллимаха было признано прекраснымъ и что оно возбудило живый энтузіазмъ.

Понятно, что Греки не могли воспротивиться желанью сдѣлать изъ этого особый орденъ, предназначенный развиться на мраморныхъ зданіяхъ.

Въ такомъ случаѣ не трудно объяснить розетки Лизикратова памятника, точно воспроизводящія тѣ, которыми поддерживались хрупкіе листья, вычеканенные съ помощью

[1]) Коринѳская колонна имѣетъ въ вышину десять діаметровъ; база у нея круглая, безъ плинтуса; ея каннелюры оканчиваются въ видѣ гладкихъ листьевъ. Абакъ посрединѣ выемки украшенъ пальмовымъ листомъ или розеткой. Коринѳскій антаблементъ, равный $^1/_5$ вышины колонны, отличается отъ іонійскаго количествомъ орнаментовъ.

молота. Размѣщеніе растительныхъ формъ, такъ изящно искривленныхъ, многочисленныя жилки и даже металлическій обручъ, связывавшій нижнія части капители, все это показываетъ, съ какой вѣрностью были воспроизведены характерныя свойства, которыми отличался каноническій типъ коринѳскаго скульптора.



Хорагическій памятникъ Лизикрата.

Основныя части коринѳской колонны, какъ и части двухъ первыхъ орденовъ, давно уже существовали на Востокѣ. Малая Азія дала намъ образцы колоколообразныхъ капителей на приземистыхъ колоннахъ, сильно напоминающихъ Египетскія капители. Это даетъ возможность предполагать, что калатосъ дѣйствительно проникъ изъ Нильской долины въ Азію и что онъ измѣнился только отъ прибавки нѣсколькихъ второстепенныхъ формъ, составляющихъ произведеніе мѣстнаго азіатскаго искусства.

Хотя коринѳскій спиральный завитокъ отличается отъ азіатскихъ и египетскихъ волютъ, тѣмъ не менѣе нельзя не видѣть въ нѣкоторыхъ изъ послѣднихъ зачаточный мотивъ перваго.

Было бы излишне долго останавливаться на томъ, что въ Азіи мѣдь употреблялась въ разныхъ случаяхъ. Плиній выражается объ этомъ слѣдующимъ образомъ: „что касается до мѣдныхъ столовыхъ досокъ, буфетовъ, столиковъ на одной ножкѣ, то ихъ, по словамъ Л. Пизона, привезъ Кн. Манлій послѣ покоренія Азіи... Л. Крассъ продавалъ много кроватей, отдѣланныхъ мѣдью.“

Это широкое употребленіе металла должно было сильно содѣйствовать развитію творенія Каллимаха. Но были ли въ ходу у азіатскихъ и западныхъ Грековъ золотые и серебря-

ные листья, характерная составная часть египетской архитектуры, а также искусства Іудеи и Мидіи?

Древніе авторы отвѣчаютъ намъ на этотъ вопросъ. Вотъ что говоритъ Плиній: „Киръ, при покореніи Азіи получилъ въ качествѣ добычи 34 тысячи фунтовъ этого металла, не считая золотыхъ сосудовъ и издѣлій изъ золота, и между прочимъ, древесные листья, платанъ и виноградную лозу.“ Вотъ что касается до Малой Азіи.

Слѣдующія слова не менѣе рѣшительны по отношенію къ Эллинамъ Великой Греціи.

„Еще въ настоящее время, говоритъ Геродотъ, существуетъ на агора въ Метапонтѣ одно изображеніе, носящее имя Аристея, около самой статуи Аполлона; вокругъ этого посажены лавры.“ Герцогъ де Люинь такъ объясняетъ эти слова греческаго историка: „эти деревья были бронзовыя; они были одушевлены сверхъ-естественной силой; изъ ихъ листьевъ послышался голосъ, когда ѳессалійка Фарсалія, возлюбленная Фаилла, показалась въ Метапонтѣ, увѣнчанная золотыми лаврами. Молодые люди, бывшіе въ то время на площади, внезапно пришли въ ярость и растерзали куртизанку, осмѣлившуюся надѣть на себя украшенія ихъ бога. Фарсалія погибла такъ печально около 334 года до нашей эры.“

Эти случаи, доказывающіе, что Греки употребляли золотые и бронзовые листья, подтверждаютъ наше мнѣніе относительно металлическаго происхожденія коринѳской капители Каллимаха.

Многіе факты подтверждаютъ это мнѣніе. Въ одномъ мѣстѣ, на которое не было обращено достаточно вниманія, римскій естествоиспытатель говоритъ намъ, что портикъ, воздвигнутый Кнейемъ Октавіемъ послѣ побѣды надъ Персами въ 586 г. (въ 174 г. до Р. Х.), „назывался коринѳскимъ, потому что капители у его колоннъ были изъ мѣди.“ Такъ какъ постройка этого портика предшествовала взятію Коринѳа Мумміемъ (въ 146 г. до Р. Х.), то нельзя предположить, что здѣсь дѣло идетъ о сплавѣ, происшедшемъ изъ металловъ во время пожара, который слѣдовалъ

за взятіемъ этого города, о сплавѣ, которому, при позднѣйшемъ подражаніи ему, дали названье коринѳскаго.

Изъ словъ Плинія ясно видно, что древніе называли капители Октавіева портика коринѳскими единственно потому, что они были изъ металла.

Слѣдуетъ замѣтить, что первые два ордена не дали намъ, послѣ седьмого вѣка, ни одного примѣра употребленія мѣди въ капителяхъ колоннъ; напротивъ, въ композиціи коринѳскихъ капителей бронза всегда соперничала съ мраморомъ. И дѣйствительно, болѣе чѣмъ за столѣтіе до тріумфа Кн. Октавія, Александрійскій музей, воздвигнутый Птоломеемъ Сотеромъ ранѣе 285 г. до Р. Х., имѣлъ капители колоннъ, состоящія изъ бронзовыхъ позолоченныхъ листьевъ.

До возстановленія Пантеона при Септиміи Северѣ, этотъ памятникъ внутри былъ украшенъ коринѳскими колоннами, которыя имѣли мѣдныя капители. Эти колонны были поставлены Агриппой.

Этотъ обычай продолжалъ существовать и во врмея упадка римской имперіи; колонны въ Спалато имѣютъ каменный калатосъ, на которомъ легко распознать черты, оставленныя спайкой маталлическихъ листьевъ, его окружавшихъ“[1]).

Ш. Шипье.

(Histoire critique de l'origine et de la formation des ordres grecs, стр. 303—311 P. 1876.)

---

[1]) Около 431 года Иктинъ воспользовался коринѳскимъ стилемъ (безъ сомнѣнія во внутреннемъ святилищѣ) въ храмѣ Аполлона Эпикурія, въ Бассахъ, около Фигаліи. Затѣмъ Скопасъ примѣнилъ его къ внутренней колоннадѣ храма Аѳины Егейской въ Тегеѣ. Послѣ этихъ отдѣльныхъ попытокъ небольшой хорагическій памятникъ Лизикрата въ Аѳинахъ (335 г.) явился въ качествѣ перваго образца коринѳскаго стиля, примѣненнаго къ наружной части зданія. Коринѳскій стиль особенно процвѣталъ въ римскую эпоху. Во время имперіи римскіе архитекторы прибавили къ колоннамъ плинтусы, замѣнили листья дикаго аканта листьями маслины, прибавили трофеи, изображенья побѣды, крылатыхъ коней, заполнили прутиками каннелюры у колоннъ до $^1/_3$ ихъ высоты, окаймили фризъ свернутыми листьями или такъ называемыми репейками и пр.

§ II. Памятники.

1. *Полихромія.*

Изо всѣхъ открытій, бывшихъ результатомъ моихъ изслѣдованій объ античныхъ памятникахъ Сициліи,[1]) однимъ изъ самыхъ важныхъ и неожиданныхъ было открытіе краски на большей части развалинъ Селинунта и Агригента, какъ и на многихъ развалинахъ Сиракузъ и Акры. Очевидная новизна этого факта, столь противорѣчащая извѣстнымъ до тѣхъ поръ идеямъ и принципамъ греческой архитектуры,[2]) обратила на него вниманіе, какъ только онъ былъ обнародованъ, и породила большое количество невѣрующихъ.

---

[1]) Гитторфъ (Жакъ-Игнатій), умершій въ 1867 году, родился въ 1792 г. въ Кельнѣ, „въ тѣхъ прекрасныхъ прирейнскихъ провинціяхъ, говоритъ Беле, которыя пріобрѣла для насъ свобода;“ онъ былъ французскій гражданинъ; французъ въ особенности по своему веселому характеру, по своей любезности, по своей физической и умственной живости. Онъ началъ свою карьеру каменщикомъ; на одной изъ Кельнскихъ площадей показываютъ домъ, въ постройкѣ котораго Гитторфъ принималъ участіе, будучи 17 лѣтъ.“ Отправленный семьею въ Парижъ для слушанія лекцій въ школѣ изящныхъ искусствъ, онъ привлекъ къ себѣ расположеніе Персье, работалъ подъ руководствомъ Беланже и въ свою очередь сдѣлался королевскимъ архитекторомъ для праздниковъ и церемоній. Рѣшившись закончить свои занятія изслѣдованіемъ на мѣстѣ главнѣйшихъ остатковъ греческой архитектуры, онъ избралъ Сицилію въ качествѣ мѣста для своихъ изслѣдованій и тамъ-то и указалъ на употребленіе греками полихроміи для украшенія своихъ памятниковъ. По возвращеніи во Францію (1824 г.) онъ возобновилъ свои работы, реставрировалъ или строилъ различные театры, церковь Saint-Vincent-de-Paul (1832), принималъ участіе въ украшеніи площади Согласія и пр.

[2]) Считали своего рода непослѣдовательностью строгія массы греческой архитектуры и обиліе красокъ; но Гитторфъ прекрасно доказалъ, что это противорѣчіе лишь кажущееся, и утверждалъ, что полихромія, не будучи въ противорѣчіи съ разсудительностью и благоразуміемъ грековъ, содѣйствовала разнообразію, „доставляя имъ тысячи способовъ варіировать наружное великолѣпіе храмовъ, сообразно съ мѣстнымъ или общимъ значеніемъ божества“.

Среди археологовъ и художниковъ, взволнованныхъ этимъ одни нечего не хотѣли ни видѣть, ни понимать, они отрицали самые факты; они объявляли мое открытіе фантазіей, а иногда даже обманомъ; другіе сожалѣли о моей довѣрчивости, которая, по ихъ словамъ, заставила меня принять удары кистью живописцевъ византійскихъ, арабскихъ, норманскихъ или испанскихъ, послѣдовательно владѣвшихъ древней Тринакріей [1]), за слѣды греческой живописи; наконецъ, иные поневолѣ убѣждались въ вѣрности факта при видѣ кусковъ мрамора, камня, терракоты и штукатурки, на которыхъ были слѣды красокъ, въ древности положенныхъ. Они снисходительно допускали, что существовали цвѣтныя украшенья, но настолько были скудныя, такъ мало замѣтныя, что ихъ значенье, по ихъ мнѣнію, было ничтожно и не производило никакого вліянія на видъ памятниковъ [2]).

Всѣ эти мнѣнія обнаружились въ Римѣ послѣ возвращенія моего и моихъ спутниковъ изъ путешествія. Тѣмъ не менѣе въ числѣ лицъ, благосклонно относившихся къ этому открытію, я долженъ считать двухъ знаменитѣйшихъ артистовъ своего времени, барона Герэна, тогдашняго директора французской академіи, и Торвальдсена, занимавшагося тогда реставраціей фигуръ съ Эгинскаго храма, пріобрѣтенныхъ принцемъ Баварскимъ. Воображеніе живописца Дидоны и Клитемнестры понимало эффектъ зданія, которому гармонически распредѣленныя краски могли придать еще болѣе прелести; и знакомство соперника Кановы съ Эгинскими мраморами, еще покрытыми слѣдами лазури, киновари и золота, сдѣлало знаменитаго скульптора болѣе доступнымъ

---

[1]) Тринакрія (отъ treis—три, akria—вершины) древнее названье Сициліи, данное ей вслѣдствіе того, что ея оконечности оканчивались 3 мысами.

[2]) Самъ Гитторфъ допускалъ безъ всякаго колебанія, что, начиная съ пола, покрытаго штукатуркой, на которой изображались разноцвѣтные орнаменты, и кончая кровлей, которая состояла изъ черепицъ, окрашенныхъ въ красную и желтую краску и часто украшенныхъ листьями, меандрами, всѣ части зданія обнаруживаютъ самыя разнообразныя живописныя украшенія.

для мысли о неизбѣжной связи между раскрашенными скульптурными и расписанными архитектурными памятниками. И тотъ и другой, вполнѣ убѣжденные и вполнѣ увѣренные въ успѣхѣ, убѣдили меня поскорѣе окончить рисунки тѣхъ Сицилійскихъ храмовъ, которые начаты были Зантомъ[1]) и мною и на которыхъ можно было воспроизвести первоначальныя краски вѣрно и наиболѣе полно.

Когда я возвращаюсь къ этому времени, я не могу освободиться отъ чувства стыда при мысли о томъ вліяніи бывшей вокругъ меня оппозиціи, которому я подчинился во время первой сдѣланной мною реставрировки красокъ, несмотря на ободреніе и убѣжденіе Герэна и Торвальдсена. Я чувствовалъ въ себѣ склонность уничтожить краски тамъ, гдѣ присутствіе ихъ могло подавать поводъ къ какой-либо нерѣшительности, я колебался придать имъ ихъ первоначальную живость, отдаться своему убѣжденію и прибавить ихъ тамъ, гдѣ наведенье и размышленье должно было ихъ допустить. Но кто иной разъ не сомнѣвался въ ясности дня, находясь среди лицъ, которыя единогласно утверждали, что на дворѣ ночь? Однако, оставаясь вѣрнымъ истинѣ, я имѣлъ удовольствіе видѣть, что, взятыя вмѣстѣ, всѣ эти изображенія архитектурной и скульптурной полихроміи измѣнили мнѣніе большинства и художниковъ, и археологовъ; они признавались, что во всемъ этомъ нѣтъ ничего невозможнаго, и что если, съ одной стороны, это зрѣлище сначала казалось имъ страннымъ, то съ другой—оно стало ихъ

Развалины храма въ Агригентѣ.

[1]) Зантъ (Карлъ-Лудвигъ) нѣмецкій архитекторъ, род. въ Бреславлѣ въ 1796, умеръ въ Штутгардтѣ въ 1857 году.

сильно привлекать великолѣпіемъ цѣлаго и блестящей рельефностью отдѣльныхъ частей.

Съ этого момента этотъ результатъ указалъ мнѣ, что главныя причины предубѣжденья противъ окраски греческихъ архитектурныхъ памятниковъ имѣли своимъ источникомъ скорѣе ложное понятіе, которое составили себѣ объ этомъ мои противники, и то, что въ этомъ аксессуарѣ греческаго архитектурнаго искусства противорѣчило установившимся теоріямъ, нежели убѣжденіе въ дурномъ впечатлѣніи, которое въ дѣйствительности должно было получаться отъ примѣненія красокъ къ архитектурѣ.

Равнымъ образомъ впечатлѣніе, произведенное этими первыми опытами, убѣдило меня еще въ слѣдующемъ: для того, чтобы самымъ убѣдительнымъ образомъ заставить оцѣнить систему архитектурной полихроміи у Грековъ, недостаточно было показать ея примѣненіе къ отдѣльному зданію. Для того, чтобы этого достигнуть, надо было представить судьямъ какой-либо памятникъ очень опредѣленнаго характера, возстановить его со всѣми его аксессуарами, неразрывно связанными съ его назначеніемъ, для того, что бы ихъ форма, различные матеріалы и краски, на нихъ употребленныя, могли вмѣстѣ съ самимъ памятникомъ представить одно цѣлое.

Произведенія трехъ искусствъ, архитектуры, скульптуры и живописи, по скольку совмѣстное ихъ примѣненіе было необходимо для созданія греческаго памятника въ его совершенствѣ, только одни и могли такъ соподчиняться, взаимно поддерживать другъ друга, такъ сказать, вытекать одинъ изъ другого, и, въ своемъ мощномъ единствѣ, представить наиболѣе очевидное доказательство въ пользу полихромной системы. Потому что эта система должна искать настоящаго доказательства своего существованія и постояннаго примѣненія у Грековъ не въ матеріальныхъ фактахъ, какъ бы мощны они не были, не въ историческихъ и филологическихъ наведеніяхъ, а въ своемъ согласіи съ аналогичными принципами, заимствованными изъ всѣхъ произведеній искусства, какія только были созданы геніемъ Грековъ.

Остатки небольшого храма, или героона, открытые мною, вмѣстѣ съ моими спутниками, въ Селинунтскомъ Акрополѣ, дали мнѣ матеріалъ, необходимый для подобной реставраціи.

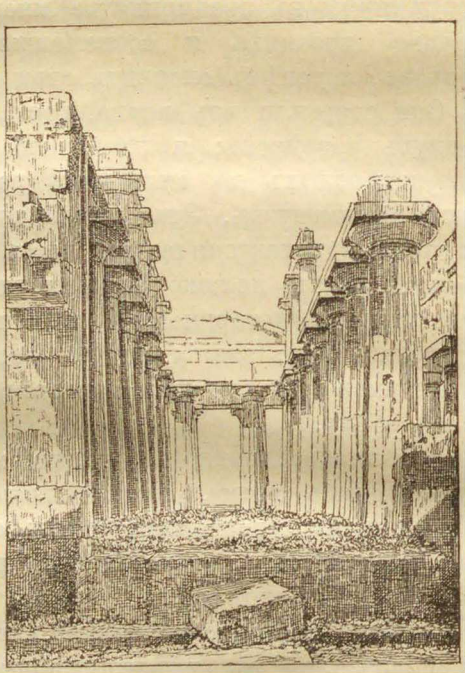
Я занялся этимъ тотчасъ же по возвращеніи во Францію; но среди многочисленныхъ и важныхъ практическихъ занятій и погруженный въ предпринятое мною вмѣстѣ съ Зантомъ изданье древнихъ и современныхъ Сицилійскихъ памятниковъ, я успѣлъ окончить свои рисунки только въ 1830 г. Они состояли изъ плана, реставраціи двухъ фасадовъ и двухъ разрѣзовъ; я прибавилъ къ этому собранье всѣхъ извѣстныхъ до сихъ поръ раскрашенныхъ архитектурныхъ фрагментовъ. Эта реставрація заключала въ себѣ не только архитектоническую часть въ собственномъ смыслѣ, но и то, что должно было входить въ составъ греческаго святилища: историческую живопись, бывшую въ связи съ назначеньемъ зданія, статую героя, которому зданіе было посвящено, алтари для жертвоприношенія, дары и жертвы по обѣту.

Тутъ впервые было соединено все то, что могло входить въ составъ какого-либо храма, посвященнаго извѣстному культу, и также впервые дозволяло судить о дисгармоніи или гармоніи, которыя могла внести полихромія, будучи примѣнена ко всей суммѣ произведеній греческаго искусства.

Во время труднаго разрѣшенія задачи, которую я себѣ поставилъ, я погрузился въ тщательнѣйшія розысканія, чтобы у древнихъ [1]) и современныхъ писателей почерпнуть свѣдѣнія о существованіи, причинахъ и происхожденіи полихромной архитектуры. У нѣкоторыхъ древ-

[1]) Древніе авторы даютъ довольно скудныя указанія относительно этого, и противники полихроміи не замедлили призвать это молчаніе на помощь своему мнѣнію. Такъ Павзаній, которому мы обязаны описаніемъ такого количества храмовъ, ничего не говоритъ о разнообразіи тоновъ, способствовавшихъ блеску архитектуры. Въ одномъ любопытномъ мѣстѣ онъ ограничивается указаніемъ двухъ аѳинскихъ трибуналовъ съ названіями краснаго и зеленаго, и прибавляетъ: „они такъ названы по ихъ цвѣту“. Стало быть, система раскрашивать архитектурные памятники не ограничивалась одними храмами.

нихъ авторовъ я нашелъ по частямъ то, что искалъ; но у современныхъ писателей я встрѣтилъ относительно этого важнаго и могущественнаго вспомогательнаго средства для украшенія древнихъ памятниковъ только то, что писали Катрмеръ-де-Кэнси въ своемъ произведеніи Le Jupiter Olympien



Внутренность храма Посейдона въ Пестумѣ.

Вагнеръ и Шеллингъ въ описаніи статуй и храма Эгины, баронъ Штакельбергъ въ своемъ изданіи Der Apollo Tempel zu Bassae, и Додвелль въ его Voyage en Grece.

Ни въ одномъ изъ сочиненій по археологіи или по исторіи искусства, изданныхъ около этого времени, я не нашелъ ни упоминанья, ни оцѣнки, ни разбора самаго факта окраски, какъ общей системы въ примѣненіи къ греческой архитектурѣ. Этотъ фактъ не обратилъ на себя вниманія даже Винкельмана; какъ и до этого великаго археолога, такъ и послѣ, фактъ остался неизвѣстенъ.

Плоды своихъ изысканій, къ которымъ я прибавилъ результатъ своихъ изслѣдованій обо всѣхъ другихъ декоративныхъ частностяхъ, вошедшихъ въ мою реставрацію, я собралъ въ формѣ мемуара и въ апрѣлѣ 1830 года сообщилъ его вмѣстѣ съ рисунками французскому Институту, Академіямъ изящныхъ искусствъ, надписей и литературы. Этотъ мемуаръ въ извлеченіи былъ напечатанъ во второй и третьей тетради Лѣтописей Института Археологической корреспонденціи, въ томъ же году, а также въ Лѣтописяхъ Свободнаго Общества изящныхъ искусствъ, въ 1831 году. Въ послѣднемъ сборникѣ его сопровождаетъ докладъ Мьеля и резюмэ дебатовъ, вызванныхъ чтеніемъ моего мемуара и разсмотрѣніемъ моихъ рисунковъ въ одномъ изъ засѣданій этого общества. Наконецъ, въ 1832 году мои рисунки фигурировали на выставкѣ въ Луврѣ [1]).

Гиттторфъ.

(Architecture polichrome chez les Grecs, стр. I—6. C. 1856).

---

[1]) Въ Парижѣ, можетъ быть, еще болѣе, чѣмъ въ Римѣ, отрицали фактъ окраски греческихъ зданій. Но пришлось уступить очевидности. Теперь впали въ другую крайность и, повидимому, преувеличиваютъ систему полихроміи. Слѣдуетъ ли допускать, что всѣ части храма были покрыты яркими красками? Нѣтъ; по всей видимости, полихромія была скромнѣе. Она стала еще болѣе скромною вмѣстѣ съ развитіемъ искусства; наконецъ, кромѣ этого, слѣдуетъ различать еще мѣстности и архитектурныя школы. Нѣтъ никакого сомнѣнія, что въ дорійскихъ храмахъ VI и V в. триглифы окрашивались въ голубой цвѣтъ, фонъ метоповъ — въ красный, фризы часто золотились, колонны дѣлались зеленовато-желтыми, а тимпаны фронтоновъ — лазоревыми. Но этого нельзя утверждать относительно храма іоническаго и стиля коринѳскаго. Безъ сомнѣнія, и тамъ была полихромія; но въ какой степени? Это еще не рѣшено. Повидимому, на капителяхъ Эрехтейона были металлическія накладки, позолота, можетъ быть, даже инкрустація изъ цвѣтного стекла, или драгоцѣнныхъ камней. П. Жираръ (La peinture antique) думаетъ, что гдѣ окраски не было, тамъ подвергали мраморъ особому процессу для того, чтобы предохранить его отъ дѣйствія непогоды, а также чтобы уменьшить его блескъ; можетъ быть, по немъ проходили восковыми красками. То обстоятельство, что архитекторъ Перье выска-

2. Греческій храмъ.

Разсмотримъ теперь то, что виднѣется при въѣздѣ въ городъ и что прежде всего бросается въ глаза, т. е. храмъ. Обыкновенно онъ располагается на возвышенности, называемой Акрополемъ, на нижней части скалы, какъ въ Сиракузахъ, или на горкѣ, которая была, какъ, напр., въ Аѳинахъ, первымъ убѣжищемъ и мѣстомъ первоначальнаго расположенія города [1]). Онъ виденъ со всей равнины и съ сосѣднихъ холмовъ; корабли, приближаясь къ порту, привѣтствуютъ его издалека. Онъ ясно и вполнѣ выдѣляется въ прозрачномъ воздухѣ. Не такъ, какъ средневѣковые соборы, онъ не стѣсненъ, не задушенъ рядами домовъ, онъ не полузакрытъ, не скрывается отъ взора весь, за исключеніемъ отдѣльныхъ частей и вершинъ. Сразу видны—его основаніе, бока, вся его масса и всѣ размѣры. Не надо догадываться о цѣломъ по одной его части; его положеніе приноровлено къ чувствамъ человѣка. Для того, чтобы ничто не мѣшало цѣльности впечатлѣнія, ему придаютъ средніе или малые размѣры [2]). Между греческими храмами найдутся развѣ два или три величиною съ церковь Магдалины въ Парижѣ. Нѣтъ ничего похожаго на огромные па-

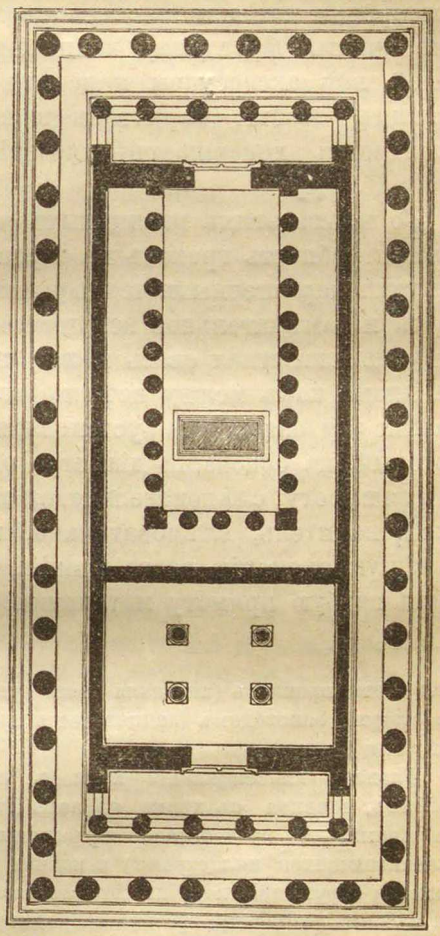
---

зался за систему полихроміи, много содѣйствовало ея успѣху. Съ тѣхъ поръ раскопки, производимыя въ Аѳинахъ, Олимпіи, на Делосѣ и въ Элатеѣ и др., еще лучше познакомили насъ съ живописными украшеніями греческаго храма. Тѣмъ не менѣе остаются сомнѣнія о распредѣленіи цвѣтовъ. Изъ авторовъ, которые въ новѣйшее время занимались этимъ важнымъ вопросомъ, можно обратиться къ Земперу (Der Styl, 1878), доводящему до крайности полихромную теорію и, въ противоположномъ смыслѣ, къ Куглеру (Kleine Schriften, т. I. 1853).

[1]) Мѣсто для храма чаще всего опредѣлялось какой-нибудь легендой, вліявшей на строителя: говорили, что самъ богъ назначилъ мѣсто, на которомъ онъ желалъ бы имѣть святилище. Входъ всегда былъ обращенъ на востокъ.

[2]) Греки, повидимому, старались о большихъ размѣрахъ только въ дорическихъ храмахъ Сициліи и Великой Греціи, но въ классическую эпоху главной ихъ заботой была гармонія въ пропорціяхъ.

мятники Индіи, Вавилона и Египта, на нагроможденные другъ на друга дворцы, на путаницу аллей, дворовъ, залъ, колоннъ, количество которыхъ волнуетъ и поражаетъ умъ. Ничего похожаго на гигантскіе соборы, которые вмѣщали въ свои нѣдра все населеніе города, соборы, которыхъ нельзя было сразу охватить взоромъ, если они даже были на возвышеніи, которыхъ очертанія теряются и общая гармонія которыхъ можетъ быть схвачена лишь на планѣ. Греческій храмъ не есть мѣсто собранія, но частное обиталище какого-либо бога, святилище для помѣщенія его изображенія, мраморный ковчегъ, заключающій въ себѣ одну лишь статую. Въ ста шагахъ отъ священной ограды, окружающей храмъ, можно уже уловить направленіе и гармонію его главнѣйшихъ линій [1]). Впрочемъ, они такъ просты, что достаточно одного взгляда, чтобы уразумѣть цѣлое. Ничего нѣтъ сложнаго, страннаго, выму-



Планъ греческаго храма (Партенонъ).

[1]) Зданіе окружалось священной оградой, теменосъ, или периболомъ, куда вѣрующіе сносили приношенія (стэлы, статуи, вклады). Пройдя это мѣсто приходили къ храму, внутренность котораго раздѣлялась на 3 глав-

ченнаго въ этомъ зданіи; это прямоугольникъ, окруженный перистилемъ колоннъ; три или четыре элементарныя геометрическія формы — вотъ всѣ рессурсы, и симметрическое расположеніе выставляетъ ихъ на видъ съ помощью повторенья ихъ или противоположенья другъ другу. Верхняя часть фронтона, каннелюры колоннъ, абакъ капителей, всѣ аксессуары и детали еще болѣе выставляютъ на видъ особый характеръ каждой части, а разнообразіе полихроміи довершаетъ указаніе и опредѣленіе всего этого.

Во всѣхъ этихъ различныхъ чертахъ вы поняли основную потребность грековъ въ опредѣленныхъ формахъ. Рядъ другихъ характерныхъ чертъ укажетъ намъ утонченность ихъ такта и замѣчательное изящество въ ихъ понятіяхъ. Существуетъ извѣстная связь между всѣми формами и размѣрами храма, какъ между всѣми органами живого тѣла, и греки нашли эту связь; они установили архитектурный модуль, который, на основаніи діаметра одной колонны, опредѣляетъ ея высоту, слѣдовательно, ея стиль, слѣдовательно, ея базисъ, капитель, слѣдовательно, междуколонное разстояніе и общую экономію всего зданія. Они съ намѣреніемъ измѣнили грубую прямоту математическихъ формъ, они приспо-

---

ныя части: пронаосъ (передняя часть храма), наосъ (святилище, гдѣ была статуя), опистодомъ (задняя часть храма, гдѣ хранились сокровища бога или богини).

Главная классификація храмовъ основывается на распредѣленіи колоннъ, начиная съ храма ab antis (главный фасадъ украшенъ двумя колоннами, два края фасада образованы продолженіемъ стѣнъ целлы, оканчивающихся пилястрами) и кончая храмомъ периптеромъ, гдѣ колоннада окружаетъ корабль. Другая классификація основывается на числѣ колоннъ по фасаду; третья - на размѣрахъ междуколонныхъ пространствъ. Подробности насчетъ этого можно найти у Ш. Бланъ, Grammaire des arts du dessin, стр. 220 и сл. — Естественно, что корабль былъ важнѣйшей частью храма. Это—мѣстопребываніе божества. Напр., въ Партенонѣ онъ былъ раздѣленъ на 3 части двойнымъ рядомъ колоннъ, поставленныхъ другъ на друга. Нижній рядъ, дорійскій, покоился на полу храма; онъ поддерживалъ архитравъ, на которомъ былъ верхній рядъ колоннъ (то дорическихъ, то іоническихъ; въ Партенонѣ—дорическихъ).

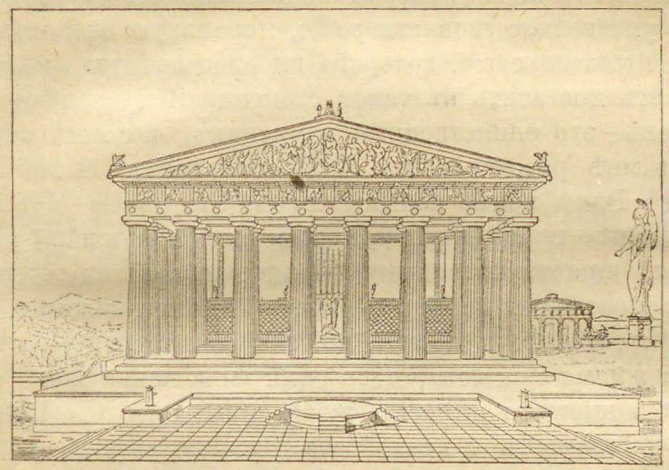
собили ихъ къ тайнымъ потребностямъ глаза, они утолстили колонну на высотѣ $^2/_3$ ея при помощи искусно выведенной кривой, они закруглили всѣ горизонтальныя линіи и наклонили къ центру всѣ вертикальныя линіи Партенона, они освободились отъ путъ механической симметріи; они дали своимъ Пропилеямъ неодинаковыя крылья, разный уровень двумъ с[illegible]тилищамъ своего Эрехтейона; они пересѣкли, придали [illegible]знообразіе, изогнули ихъ поверхности и углы, чтобы пр[illegible]дать архитектурной геометріи изящество, разнообразіе, нѣчто непредвидѣнное, жизненную гибкость, и, не уменьшая впечатлѣнія отъ ихъ массы, провели на ихъ поверхности изящную сѣть живописныхъ и скульптурныхъ орнаментовъ. Во всемъ этомъ ничто не можетъ сравняться съ оригинальностію ихъ вкуса, кромѣ его правильности; они соединили два качества, повидимому, исключающія другъ друга: чрезмѣрное богатство и крайнюю умѣренность. Наше современное чувство не достигаетъ до этого; мы догадываемся лишь на половину и постепенно, до какого совершенства достигла ихъ фантазія. Надо было раскопать Помпею, чтобы дать намъ понятіе о гармоніи и живости украшеній, которыми они покрывали свои стѣны, и только въ наше время одинъ англійскій архитекторъ вымѣрилъ неуловимый изгибъ выпуклыхъ горизонталей и сходящихся вертикальныхъ, которыя придаютъ ихъ наилучшимъ храмамъ ихъ высшую красоту [1]). Мы въ сравненіи съ ними какъ обыкновенная аудиторія въ сравненіи съ музыкантомъ, рожденнымъ и воспитаннымъ для музыки; въ его игрѣ есть изящество исполненія, чистота звуковъ, полнота аккордовъ, тонкость замысла, удачная экспрессія, словомъ все, что другой, съ среднимъ дарованіемъ и съ дурной подготовкой, схватываетъ лишь въ общемъ и изрѣдка. Мы сохраняемъ только общее впечатлѣніе, и это впечатлѣніе, соотвѣтствующее генію расы, есть впечатлѣніе пріятнаго и бодрящаго празднества. Архитектурное произведеніе здѣсь здорово, жизненно само по себѣ; оно не имѣетъ надобности, какъ

[1]) Пенрозъ (Investig. of the principles of Athen. archit., 1851).

готическій соборъ, содержать около себя цѣлую колонію каменщиковъ, постоянно исправляющихъ то, что непрерывно разрушается; оно не нуждается въ наружныхъ контрфорсахъ, какъ въ поддержкѣ для своихъ сводовъ; ему не требуется желѣзной арматуры, чтобы поддерживать громадные остовы своихъ искусно сдѣланныхъ и рѣзныхъ колоколенъ, чтобы прицѣпить къ своимъ стѣнамъ изумительное, сложное кружево, хрупкую каменную филигрань. Оно не есть твореніе чрезмѣрно возбужденной фантазіи, а яснаго разума. Оно создано для того, чтобы жить самостоятельно, безъ посторонней помощи. Почти всѣ храмы Греціи были бы цѣлы, если бы не разрушили ихъ варварство или фанатизмъ людей. Храмы Пестума стоятъ въ теченіе двадцати трехъ вѣковъ; только взрывъ порохового погреба разрѣзалъ надвое Партенонъ. Предоставленный самому себѣ, греческій храмъ продолжаетъ существовать; можно замѣтить его крѣпкую кладку; его масса скрѣпляетъ его, а не давитъ. Мы чувствуемъ устойчивое равновѣсіе различныхъ его частей, потому что архитекторъ выразилъ внутреннія качества постройки въ видимой всѣмъ внѣшности, и линіи, ласкающія взоръ своими гармоническими пропорціями, есть въ тоже время линіи, удовлетворяющія разсудку обѣщаніемъ вѣчности.

Прибавьте къ этой видимой всюду силѣ еще легкость и изящество; греческое зданіе не имѣетъ въ виду только существованіе, какъ зданіе египетское. Оно не удручено тяжестью матеріи, какъ терпѣливый и коренастый Атласъ; оно развертывается, развивается, поднимается, какъ прекрасное тѣло атлета, въ которомъ сила соединяется съ утонченностію и спокойствіемъ. Посмотрите еще на его украшенія, на золотые щиты, усѣивающіе его архитравъ, на золотые акротеры, на львиныя головы, блистающія на солнцѣ, на золотыя жилки, а иногда и эмаль, которыя извиваются на капителяхъ, на окраску киноварью, сурикомъ, голубой краской, свѣтлой охрой, зеленой, всѣми яркими и тусклыми тонами, которые (какъ, напр., въ Помпеи), соединяясь и противополагаясь другъ другу, даютъ чувствовать глазу искреннюю и здоровую южную радость Примите, наконецъ,

въ разсчетъ барельефы, статуи фронтоновъ, метоповъ и фриза, затѣмъ колоссальное изображеніе во внутренней целлѣ [1]), всѣ изваянія изъ мрамора, слоновой кости и золота, всѣ



Партенонъ (реставрація).

эти тѣла героевъ и боговъ, представляющія человѣческому взору полное выраженіе мужской силы, атлетическаго совершенства, воинственной доблести, простого благородства, неизмѣннаго спокойствія, и вы составите себѣ самое правильное понятіе объ ихъ геніи и объ ихъ искусствѣ.

И. Тэнъ.

(Philosophie de l'art, т. II, стр. 150—156. P. 1881).

---

3. *Памятники Акрополя.*

Слѣдуетъ подняться въ Акрополь на слѣдующій день по пріѣздѣ въ Аѳины. Не слѣдуетъ совершать это паломничество, не давъ отдохнуть своему тѣлу и оживиться духу·

[1]) Cella есть латинское названіе, соотвѣтствующее греческому naos.

Но тотъ, кто поднимется на священный холмъ яснымъ утромъ, въ тотъ часъ, когда солнце освѣтитъ Пентелійскія вершины, или къ концу яснаго дня, когда заходящее солнце воспламенитъ острые контуры Саламина, тотъ почувствуетъ полное умственное удовлетвореніе, моральную сладость, физическое удовольствіе, котораго ни одно зрѣлище въ мірѣ не можетъ доставить въ такой степени. Я признаюсь, что Партенонъ—это единственный памятникъ, который не доставилъ мнѣ разочарованія. Я представлялъ себѣ храмъ св. Петра въ Римѣ менѣе напыщеннымъ, Св. Софію—менѣе тяжелой, менѣе передѣланной, менѣе загроможденной контрфорсами, предназначенными поддерживать ея гордое и колеблющееся величіе. Храмъ Дѣвы—Побѣдительницы, юной дѣвы, божественно мудрой и до совершенства чистой, походитъ на живыя существа, достигшія завершенья своей организаціи и высшаго развитія своей силы. Онъ довлѣетъ себѣ [1]); онъ крѣпокъ и прекрасенъ. Онъ встрѣчаетъ съ улыбкой; его поза непринужденна и свободна. Увы! прекрасныя дорійскія колонны, изсѣченныя изъ мрамора, который имѣетъ гибкость и жизненность нѣжной кожи, изранены пушечными выстрѣлами во время безсмысленнаго бомбардированія, и эти раны зіяютъ и до сихъ поръ. Боги удалились съ фронтоновъ. Панаѳинейская процессія сбилась съ дороги и направила путь въ варварскія и холодныя страны.

Но не смотря на то, что онъ разрушенъ, поврежденъ, раскрошенъ, не смотря на зіяющія отверстія, на громадную трещину, раздѣлившую его на-двое и повергшую на землю, въ видѣ хаоса осколковъ, сокрушенныя колонны и разбитыя капители, [2]) Партенонъ все-таки остается лучшимъ зда-

---

[1]) См. выше, что говоритъ Тэнъ о греческомъ храмѣ.

[2]) Въ 1687 г. венеціанская армія Морозини и Кёнигсмарка осадила Акрополь; одна изъ бомбъ взорвала крышу Партенона и открыла широкую брешь въ срединѣ храма. Войдя въ Акрополь, венеціанцы разбили еще часть статуй. Наконецъ, въ началѣ нынѣшняго вѣка (1801–3) лордъ Эльджинъ докончилъ увѣчье памятника, захвативъ болѣе двухъ сотъ футовъ фриза и почти все, что оставалось отъ фронтоновъ. Но въ промежутокъ, въ теченіе долгаго періода, отдѣляющаго древнее время отъ

ніемъ, которое когда-либо строили люди, чтобы дать тамъ мѣсто видимому изображенію божества. Онъ—идеалъ логическаго совершенства. Никогда, можетъ быть, умъ человѣческій не одерживалъ надъ хаосомъ вещей болѣе блестящей побѣды, чѣмъ въ тотъ день, когда онъ задумалъ это устойчивое равновѣсіе, когда онъ достигъ красоты не при помощи робкаго проблеска фантазіи, а силою мышленія,

---

современной эпохи, чѣмъ были Аѳины? чѣмъ сталъ Акрополь? Одинъ нѣмецкій ученый, Ф. Грегоровіусъ (Geschichte der Stadt Athen in Mittelalter, 2 v. Stuttgardt) и Е, Мюнцъ (Revue des deux Mondes 15-го марта 1892) разрѣшили эту интересную задачу. Аѳины въ средніе вѣка! Едва можно себѣ представить странный контрастъ, заключающійся въ этихъ трехъ словахъ. На основаніи сочиненія Грегоровіуса, Мюнцъ описываетъ намъ средневѣковыя Аѳины, упавшія до степени простого мѣстечка, и тѣмъ не менѣе сохранившаго свои произведенія искусствъ болѣе долгое время, чѣмъ какой бы то ни было изъ греческихъ городовъ. Подобно римскому Пантеону, но задолго до него (ранѣе 362 г.), Партенонъ былъ обращенъ въ церковь. „Во времена Алариха Аѳины еще обладали бронзовымъ колоссомъ Фидія, изображающимъ Аѳину Промахосъ, квадригой Акрополя, бронзовой львицей, воздвигнутой въ честь Леэны, возлюбленной Аристогитона, Троянскимъ конемъ, Персеемъ Мирона, Артемидой Левкофриной, Эрехтеемъ и Евмольпомъ изъ храма Аѳинъ Поліасъ, бронзовыми статуями трехъ трагиковъ и многими другими образцовыми произведеніями. Надо было мало претерпѣть городу, чтобы Стоа Пойкиле, во время Ѳеодосія II, сохраняла еще картины Полигнота. Аѳина Фидія, сдѣланная изъ слоновой кости и золота, украшала Партенонъ до 429 года“ (Е. Мюнцъ).

Однако развитіе новой столицы Восточной Имперіи не могло не отвлечь на берега Босфора элементовъ жизненности и богатства, которымъ до тѣхъ поръ обладала Грецiя. Украшеніе Византіи стоило Аѳинамъ послѣднихъ изъ произведеній искусства, которыя можно было перенести на далекое разстояніе.

Съ шестого по десятый вѣкъ непроницаемый мракъ скрываетъ отъ насъ тѣ превратности, которыя претерпѣли Аѳины. Въ послѣдней трети XII в., прибытіе архіепископа, родившагося во Фригіи и воспитаннаго въ Византіи, Михаила Акомината, проливаетъ нѣкоторый свѣтъ на страну, такъ жестоко павшую: епископской резиденціей сталъ Акрополь, а каѳедральнымъ соборомъ Партенонъ, хотя и потерявшій украшенія, которыми его одарила щедрость современниковъ Перикла и Фидія, за то обогатившійся, особенно во время императора Василія II, живописью и множествомъ драгоцѣнныхъ приношеній. Но что можно было ожи-

опредѣленностью выкладокъ, съ помощью блеска той высшей гармоніи, которую Греки такъ прекрасно называли эвритміей. Это, дѣйствительно такъ, потому что ни одинъ человѣкъ, какъ бы ни былъ онъ низменъ, не можетъ не поддаться впечатлѣнью мира и ясности, испытываемому при видѣ Партенона, и потому что много благородныхъ умовъ (изъ которыхъ нѣкоторые отправлялись издалека на это паломничество) приходило сюда, чтобы «помолиться на Акрополѣ».

Никакая гравюра, никакая картина не могутъ дать намъ понятіе объ этомъ чудѣ. [1]) Слѣдуетъ дивиться храмамъ Акрополя среди свѣтлыхъ декорацій, среди которыхъ они процвѣтали, при жаркомъ солнцѣ, позолотившемъ ихъ мраморъ, подъ тѣмъ праздничнымъ небомъ, которое омываетъ неосязаемой лазурью ихъ колонны и фронтоны. Къ концу дня косые лучи золотятъ суровый фасадъ Партенона; храмъ Эрехтея [2]) вырисовываетъ на пурпурномъ гори-

---

дать, съ точки зрѣнія культуры, „отъ этихъ рыцарей, закованныхъ въ желѣзо, какъ называетъ ихъ Мюнцъ, признающихъ одинъ лишь культъ силы или феодальный законъ, которые обрушились на Грецію послѣ паденія династіи Ангеловъ и раздѣленія Восточной Имперіи?“ Это событіе, которое называется основаніемъ Латинской Имперіи на востокѣ, приводитъ Аѳины къ еще болѣе полному паденію. Тогда возникли странныя легенды: легенда о Фидіи и Праксителѣ сложилась по образцу легенды о волшебникѣ Виргиліи. Даже Возрожденіе въ началѣ дурно знало древнюю столицу: извѣстно, что, высказавшись за подраженіе римскимъ образцамъ и за примѣненіе теорій Витрувія, оно оказало странное пренебреженія къ памятникамъ Греціи. Но также извѣстно и то, что съ тѣхъ поръ французская наука наверстала потерянное время: достаточно вспомнить иниціативу ученыхъ или художниковъ, напр. Нуантеля, Каррея, Шуазель-Гуфье, Давида-Леруа, де-Лабордъ и Паккара, а также сильный толчекъ, данный въ настоящее время нашими школами въ Римѣ и Аѳинахъ.

[1]) О монументальномъ видѣ Партенона и о назначеніи внутреннихъ пространствъ его см. замѣчательное сочиненіе Михаэлиса, Der Parthenon, 21 и слѣд.

2) Эрехтейонъ былъ всегда однимъ изъ самыхъ священныхъ мѣстъ въ Акрополѣ. Онъ сохранилъ имя Эрехтея, легендарнаго героя Аѳинянъ и основателя певраго храма на этомъ же мѣстѣ. Западная часть Эрех-

зонтѣ свои высокія и тонкія іоническія колонны, походящія на стебельки цвѣтка. Храмъ безкрылой побѣды, [1]) настоль-

Аѳинскій Акрополь (реставрація).

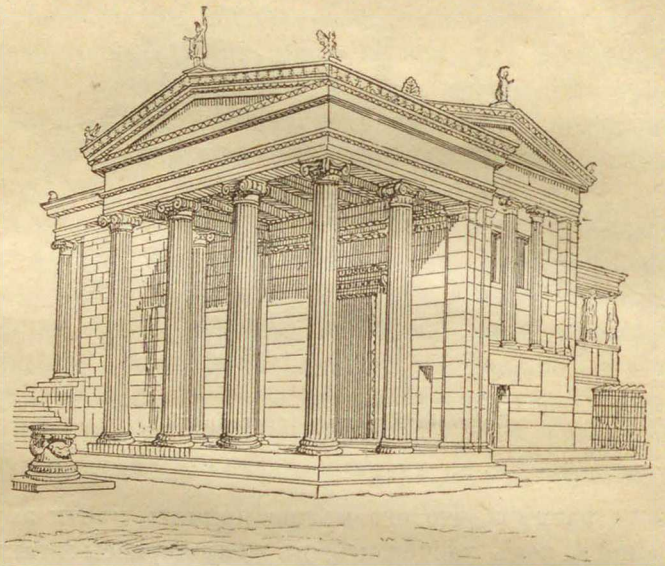
ко малаго размѣра, что его можно принять почти за часовню, блещетъ, какъ ковчежецъ, въ углу терассы и такъ близ-

---

тейона принадлежала Посейдону Эрехтею, часть восточная — богинѣ Поліадѣ; рядомъ съ ней ублажали Пандрозу, дочь Кекропса. „Задача, которую слѣдовало разрѣшить здѣсь, состояла въ томъ, чтобы собрать въ одномъ зданіи со многими отдѣленіями группу святилищъ, священные очаги наслѣдственныхъ культовъ, и все это расположить на разныхъ уровняхъ. Надъ нимъ работали въ различныя эпохи и даже въ періодъ, слѣдующій за Перикломъ. Но основной планъ и главныя части, а именно переднія строенія, которыя соединялись посредствомъ двойного naos, расположеннаго по направленію отъ запада къ востоку, очевидно, относятся ко времени Перикла, также какъ и сѣверный іонійскій фасадъ съ грандіозной дверью, ведшей въ Эрехтейонъ, и южная выдающаяся часть, крыша которой поддерживалась десятью женскими фигурами, почему эту часть и называли портикомъ Каріатидъ. Богато задрапированныя въ праздничныя одѣянія, въ позѣ, изображающей медленное шествіе, эти статуи въ совершенствѣ соединяли въ себѣ спокойствіе, требуемое отъ фигуръ, поддерживающихъ крышу, и едва замѣтное движеніе, безъ котораго онѣ были бы окоченѣвшими и неодушевленными“. (Curtius, Histoire grecque, V, 632).

[1]) Это образцовое произведеніе аттическо-іонійской архитектуры. Турки сдѣлали въ немъ баттарею; онъ былъ возстановленъ въ 1835 г. нѣ-

ко отъ края, что можно опасаться, какъ бы онъ не упалъ въ пропасть.



Видъ Эрехтейона съ сѣверо-запада.

Мало по малу солнце заходитъ на пламенѣющемъ небѣ, заставляя искриться дома Фалера и разливая по водамъ Сароническаго залива ослѣпительный блескъ. Саламинъ, весь лиловый, купается въ пурпурѣ и золотѣ. Въ отблескѣ моря неясно виднѣются берега Мореи. Покрывается тѣнью равнина Аттики, расположенная у подошвы Парнета, который и самъ постепенно синѣетъ. Но съ восточной стороны Гиметъ, массивный и широкій, стоитъ еще весь алый; не пытайтесь удержать и запечатлѣть этотъ мимолетный и измѣнчивый оттѣнокъ; теперь онъ окрашенъ цвѣтами сирени,

---

мецкими архитекторами Шаубертомъ и Ганзеномъ. На фризѣ изображены битвы Аѳинянъ; рельефныя богини Побѣды, прекрасно сдѣланныя, образуютъ балюстраду вдоль храма.

мальвы и фіалки. Тона исчезаютъ, цвѣта блѣднѣютъ, отблески меркнутъ... Солнце погасло въ прохладныхъ водахъ [1]).

Гастонъ Дешанъ.

(Un sejour à Athènes.—Revue des Deux Mondes, 1-го марта 1892 г.).

---

3. Акрополь Пизистрата.

Для самаго невнимательнаго человѣка въ настоящее время Акрополь сразу представляется въ новомъ видѣ. Въ него болѣе не вступаютъ чрезъ старыя ворота, украшенныя турецкими надписями, ворота, чрезъ которыя прошло столько поколѣній туристовъ; въ настоящее время отъ нихъ осталось одно воспоминаніе. Колесная дорога, поддерживаемая громадной насыпью, приводитъ къ воротамъ Белэ, ставшими

---

[1]) Ср. В. Шербюлье, Un cheval de Phidias, стр. 57: „Я съ удивленіемъ смотрѣлъ на эту громадную картину, гдѣ зритель однимъ взглядомъ охватываетъ обширное пространство слѣдующихъ другъ за другомъ плановъ (что совершенно неизвѣстно въ нашемъ сѣверномъ пейзажѣ), причемъ эти планы такъ рѣзко отдѣлены одинъ отъ другого, какъ будто воздухъ и свѣтъ играютъ между ними. Въ прозрачномъ воздухѣ всѣ эти линіи соединяются и сближаются, но не сливаются, и взглядъ то схватываетъ въ нихъ согласіе и божественную гармонію, то, случайно проходя по безчисленнымъ деталямъ, представляющимся ему со всѣхъ сторонъ безъ конца, переходитъ отъ одной къ другой, послѣдовательно охватываетъ всѣ части пространства и видитъ горизонтъ, убѣгающій предъ нимъ въ безконечную глубь. Я удивлялся также тому, какъ греческое солнце, съ своей артистической фантазіей, окрашивало каждый изъ этихъ плановъ въ особый цвѣтъ. Бѣлый цвѣтъ лежалъ на холмахъ, окружающихъ Акрополь, и на всѣхъ ближайшихъ берегахъ; море было самаго чистаго индиговаго цвѣта, Саламинъ окрашенъ въ розовый цвѣтъ, Эгина въ фіолетовый; съ другой стороны, берега и горы Пелопонеса представляли градацію оттѣнковъ, которые постепенно смягчались и доходили до самыхъ легкихъ, мягкихъ, нѣжныхъ тоновъ; и тогда какъ у насъ очертанія пейзажей темными массами вырѣзаются на бѣловатомъ горизонтѣ, здѣсь пепельно-сѣрыя и блѣднѣющія дали свѣтлыми массами вырисовывались на темно-синемъ небѣ, глубокомъ и бархатистомъ, которое пріятно успокоивало взглядъ“...

почетнымъ входомъ. Налѣво, греческія стѣны и скала, ихъ поддерживающая, освобождены отъ новѣйшихъ пристроекъ. Пройдя Пропилеи, можно видѣть Эрехтейонъ, съ глубоко обнаженнымъ основаніемъ; между этимъ зданіемъ и Партеномъ можно видѣть слѣды какого-то храма, до сихъ поръ игнорированнаго и мѣстоположеніе котораго безъ труда можно замѣтить на тщательно очищенной почвѣ. Далѣе находится новый входъ въ цитадель съ остаткомъ пеласгической стѣны, а передъ восточнымъ фасадомъ Партенона развалины храма Рима и Августа. Въ теченіе цѣлаго лѣта 1888 года самъ Партенонъ представлялъ зрѣлище, которое долго еще нельзя будетъ видѣть. Между храмомъ и южной стѣной, построенной Кимономъ, открылась широкая траншея, обнаружившая громадную стѣну, которая служитъ зданію цоколемъ. Рабочіе, одни одѣтые въ рубище, другіе—въ живописные островные костюмы, работали съ разумной медленностью, перенося въ тростниковыхъ корзинахъ землю и мусоръ; другіе катили вдоль ограды тамбуры колоннъ, разбросанныхъ съ взрыва 1687 года. Давно уже такая дѣятельность не царила въ Акрополѣ, гдѣ обычная пустота нарушается нѣсколькими рѣдкими посѣтителями или лѣнивыми шагами старыхъ стражей развалинъ.

Исторію раскопокъ можно изложить въ нѣсколькихъ словахъ. Первыя попытки систематическихъ развѣдокъ, предпринятыя въ стѣнахъ Акрополя, восходятъ къ 1879 г., когда Ламберъ, архитекторъ Версальскаго дворца, тогда пенсіонеръ французской академіи въ Римѣ, зондировалъ почву вокругъ Эрехтейона. Чрезъ 2 года одинъ изъ его преемниковъ, Блондель задумалъ изслѣдовать уровень скалы между храмомъ и сѣверной оградой; нѣсколько ударовъ кирки, и открылся слой мусора, гдѣ были зарыты драгоцѣнныя статуи, затѣмъ отрытыя. Къ несчастію, неважные случаи, съ намѣреніемъ раздутые, пріостановили работу Блонделя. Черепки, брошенные чрезъ стѣну, разбили стекла въ одномъ домѣ; кремень попалъ въ ребенка; таковы ничтожные предлоги, представленные злонамѣренностью тогдашняго генеральнаго хранителя древностей. Пришлось отказаться отъ дальнѣй-

шихъ разысканій. Чрезъ нѣсколько лѣтъ принялось за работу Аѳинское археологическое общество и рѣшилось зондировать почву до материка. Новый эфоръ, Стаматакисъ, сдѣлалъ нѣсколько счастливыхъ находокъ; но онъ умеръ въ 1885 г. Его преемникъ, Каввадіасъ, былъ болѣе счастливъ. Ему удалось открыть слѣды древняго храма Аѳины, болѣе ранняго, чѣмъ Партенонъ, и ему же, недалеко отъ этого мѣста, удалось найти истинное сокровище. Памятно то впечатлѣніе, которое было произведено первыми его открытіями.

Вся европейская пресса передавала, какъ 5-го февраля 1886 года его рабочіе, въ присутствіе короля Георга, вырыли около Эрехтейона чудную статую женщины, архаическаго стиля; какъ за этой статуей послѣдовали 6 другихъ; истинно счастливый случай открылъ цѣлый рядъ прекрасныхъ произведеній, которыя въ теченіе вѣковъ были погребены въ мусорѣ, накопившемся послѣ нашествія Персовъ. Но Каввадіасъ на этомъ не остановился. Съ энергіей и умомъ, которымъ слѣдуетъ воздать должное, онъ осуществилъ мечту всѣхъ археологовъ и изслѣдовалъ покрывающую скалу почву, столь обильную сокровищами. Ни одного клочка земли не осталось нетронутымъ; можно сказать, что Акрополь выдалъ всѣ свои тайны.

Однако планъ Каввадіаса не совсѣмъ приведенъ въ исполненіе: генеральный эфоръ думалъ освободить цитадель отъ всѣхъ развалинъ, турецкихъ, византійскихъ и римскихъ, скрывающихъ кое-гдѣ греческія стѣны, и открыть во всей чистотѣ очертанія священной скалы. Эти проекты не замедлили вызвать въ Аѳинахъ сильное возбужденіе. Ученый міръ раздѣлился на 2 лагеря: горячихъ партизановъ исключительно классической древности и тѣхъ, которые съ одинаковымъ уваженіемъ относятся къ памятникамъ новѣйшей исторіи; мы не говоримъ объ индефферентныхъ людяхъ, знающихъ Акрополь лишь издали. Въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ одна Аѳинская газета печатала статью подъ заглавіемъ: „Спасите Акрополь!“ Если вѣрить ей, ему угрожала не меньшая опасность, чѣмъ во времена Ксеркса; современные варвары собирались искалѣчить его и уничтожить

славнѣйшіе памятники войны за независимость. На самомъ дѣлѣ, вопросъ заключается въ чувствѣ мѣры при исполненіи программы Каввадіаса. Никто не пожалѣетъ разрушенія нѣсколькихъ звеньевъ стѣны византійской постройки; но придать Акрополю видъ развалины новой, тщательно вычищенной, было бы серьезнымъ недостаткомъ вкуса. Довольно и того, что его снабдили безобразными насыпями, чтобы туристамъ не дѣлать нѣсколькихъ лишнихъ шаговъ.

Если кто хочетъ оцѣнить результаты раскопокъ съ исторической точки зрѣнія, тотъ долженъ очистить картину отъ памятниковъ, воздвигнутыхъ въ теченіе пятаго вѣка, уничтожить мысленно Партенонъ, забыть Перикла, Иктина и Фидія, и перенестись къ кануну мидійскихъ войнъ, къ тому времени, когда аѳинская крѣпость, украшенная Пизистратомъ и его сыновьями, представляла собою вѣрную картину искусства шестого вѣка. Но это не единственное насиліе, которое мы должны сдѣлать надъ нашими воспоминаніями. Продолговатая площадь, увѣнчивающая скалу, не имѣла тогда ни той формы, ни того вида, какъ въ настоящее время; въ ней замѣчались странныя неправильности. Ее можно было бы сравнить съ двухскатной крышей, ребро которой шло въ направленіи длиннѣйшей оси. Съ южной стороны, тамъ, гдѣ въ настоящее время возвышается Партенонъ, почва круто понижалась и глубокая впадина уменьшала ширину площади. На сѣверѣ склонъ былъ менѣе крутъ. Тутъ достаточно было сдѣлать насыпь метра въ три, чтобы получить площадку, гдѣ возвышались наиболѣе чтимыя святилища древнихъ Аѳинъ, святилища, хранившія въ себѣ трещину отъ Посейдонова трезубца и священную оливу Аѳины. Въ этомъ то мѣстѣ Пизистратъ и построилъ или увеличилъ храмъ, развалины котораго недавно были открыты [1]).

[1]) Пизистратъ особенно чтилъ богиню Аѳину. Онъ возобновилъ старинный лѣтній праздникъ—Панаѳинейскій и съ особымъ пристрастіемъ занялся культурой оливковаго дерева, которую поощряла богиня. Э. Курціусъ (Gr. Geschichte, франц. переводъ Буше-Леклерка, т. II, стр. 458) указалъ „тѣсныя и очень важныя отношенія къ Аѳинѣ—Поліасъ Пизистратидовъ, какъ владыкъ Акрополя, защитниковъ святилища, устроите-

Зданіе, окруженное дорійской колоннадой, по 6 колоннъ съ каждаго фасада, было выстроено изъ Пирейскаго известняка, покрытаго очень тонкимъ слоемъ штукатурки. Только метопы, карнизы, рамки фронтоновъ и черепицы на крышѣ были изъ крупно-зернистаго бѣлаго мрамора. Это одновременное употребленіе мрамора и туфа не оставляетъ никакого сомнѣнія относительно времени постройки храма: это техника шестаго вѣка. Цоколи даютъ возможность очень точно разгадать планъ, принятый архитекторами Пизистрата: тутъ можно распознать целлу, двѣ комнаты для храненія драгоцѣнныхъ вещей и приношеній и опистодомъ, или заднюю комнату. Но эти цоколи съ нѣсколькими архитектурными частями составляютъ все, оставшееся послѣ опустошенія, произведеннаго Персами Ксеркса. Когда, въ мѣсяцѣ Боэдроміонъ 480 года, Персы захватили Акрополь, гдѣ укрѣпились нѣкоторые изъ Аѳинянъ вмѣстѣ съ хранителями священныхъ сокровищъ и бѣднѣйшимъ населеніемъ, храмъ Пизистрата постигла та же участь, какъ и другія зданія Акрополя; онъ былъ разграбленъ и сожженъ. Нѣсколько обломковъ, найденныхъ при раскопкахъ, носятъ еще на себѣ слѣды пожара, зажженнаго солдатами Ксеркса и уничтожившаго, по словамъ Геродота, даже стѣны крѣпости [1]).

По возвращеніи въ городъ Аѳиняне нашли Акрополь опустошеннымъ, храмы въ развалинахъ, искалѣченныя статуи лежащими на землѣ. Надо было все возстановлять. Было ли перестроено святилище Аѳины? Вотъ вопросъ, возбудившій много споровъ. Нѣмецкій ученый Дёрпфельдъ, которому мы обязаны реставраціей храма, рѣшительно

лей періодическихъ торжествъ и охранителей общественнаго благосостоянія".

Пизистратъ также началъ постройку въ Аѳинахъ—въ юго-восточной части—храма Зевса, а въ сѣверо-восточной – лицея; въ честь Аполлона, и отвелъ ему большое пространство для упражненій молодежи. На западной сторонѣ перестроилъ и украсилъ Керамикъ и сосѣднія предмѣстья.

[1]) Посѣтители салона Елисейскихъ полей 1892 г. могли восхищаться, въ архитектурномъ отдѣлѣ, остроумной реставраціей Партенона въ домидійскомъ видѣ,—эта реставрація была выставлена Шарлемъ Норманомъ.

утверждаетъ, что Аѳиняне должны были отстроить его безъ замедленія; Партенонъ былъ отстроенъ спустя 40 лѣтъ; но въ теченіе этого времени гдѣ хранили государственныя сокровища, не говоря уже о драгоцѣнныхъ приношеніяхъ, сдѣланныхъ вѣрующими? По словамъ Дёрпфельда, греки лишь уменьшили размѣры зданія, уничтоживъ окружающую его колоннаду и, такимъ образомъ, когда началась постройка теперешняго Эрехтейона, можно было безъ колебаній включить въ основаніе новаго памятника ставшій безполезнымъ стилобатъ древняго храма Аѳины; Дёрпфельдъ идетъ еще далѣе; онъ утверждаетъ, что древнее святилище, воздвигнутое изъ развалинъ послѣ мидійскихъ войнъ, пережило окончаніе Партенона, долженствовавшаго замѣнить его, и что въ римскую эпоху греческій путешественникъ Павзаній еще видѣлъ его цѣлымъ [1]). Слѣдовательно, надо измѣнить всѣ наши представленія объ Акрополѣ и представить себѣ храмъ шестого вѣка безъ колоннъ, съ голыми стѣнами между гордой колоннадой Партенона и изящной трибуной Каріатидъ. Противъ этой, повидимому, правдоподобной теоріи можно многое возразить; самое серьезное возраженіе заключается въ томъ, что, по этой гипотезѣ, нельзя понять пользы трибуны Эрехтейона. Какъ бы ни были широки наши представленія о вкусѣ Грековъ въ области архитектуры, какое бы мы ни приписывали Грекамъ пренебреженіе къ симметріи, къ правильной перспективѣ, къчему пріучило насъ современное искусство; тѣмъ не менѣе нельзя себѣ представить, что каріатиды были заслонены стѣною и отдѣлены отъ сосѣдняго храма узкимъ проходомъ въ два метра. Чудное произведеніе, называемое трибуной, создано для того, чтобы быть виднымъ. Откуда же взяли бы необходимое пространство, съ котораго можно было бы обозрѣвать храмъ? И какъ понять то обстоятельство, что заслонили портикъ, очевиднымъ назначеніемъ котораго

---

[1]) Дорпфельдъ изложилъ свои взгляды въ рядѣ статей: Der alte Athena Tempel auf der Akropolis (Mittheilungen der arch. Instituts in Athen., 1887).

было дать возможность эррефорамъ [1]), сурово заключеннымъ, видѣть зрѣлище религіозныхъ празднествъ въ Акрополѣ? По всей вѣроятности, послѣ нашествія Персовъ храмъ не былъ отстроенъ; Аѳины вздумали посвятить богинѣ, покровительницѣ города другой памятникъ, болѣе обширный и болѣе ея достойный, т. е. Партенонъ. Часто удивлялись длинному промежутку, отдѣляющему конецъ персидскихъ войнъ отъ освященія Партенона; часто спрашивали, какая могла быть причина подобнаго замедленія. Современныя раскопки разрѣшаютъ эту загадку; они указываютъ, что работы были давно уже начаты, и показываютъ, цѣною какихъ усилій было приготовлено мѣсто, гдѣ должно было возвышаться твореніе Иктина.

Аѳиняне могли подумать объ изящныхъ работахъ въ Акрополѣ не тотчасъ же послѣ нашествія. Отстройка сожженныхъ кварталовъ, работы по укрѣпленію города и Пирея поглощали всю дѣятельность. Честь задумать планъ реставраціи Акрополя слѣдуетъ приписать Кимону, и однимъ изъ интересныхъ результатовъ раскопокъ является возможность вполнѣ выяснить его дѣло.

По правдѣ сказать, дѣло неблагодарное, потому что роль сына Мильтіада ограничилась приготовительными трудами, а плоды всего этого собралъ Периклъ. Древній Акрополь представлялъ изъ себя неровную скалу. Кимонъ рѣшился выровнять ее, расширить слишкомъ узкое плато и дать ему видъ правильной площади. На самомъ крутомъ мѣстѣ, тамъ, гдѣ исчезала почва, онъ смѣло положилъ основаніе храму, который долженъ былъ стать Партеномъ. Для того, чтобы имѣть нужное пространство, надо было отвоевать отъ крѣпости поверхность болѣе, чѣмъ въ 40 метровъ. Кимонъ построилъ огромную искусственную террасу, которая постепенно поднималась, какъ и сѣверная стѣна Акрополя; въ промежуткѣ между внѣшней стѣной и

---

[1]) Эррефоры-жрицы, обязанныя „носить священные предметы“.

цоколемъ храма собрали остатки зданій и статуй, разрушенныхъ Персами [1]). При послѣднихъ раскопкахъ Каввадіасъ обнаружилъ этотъ колоссальный цоколь, существованіе котораго было доказано посредствомъ зондированія почвы Россомъ въ 1836 и Циллеромъ въ 1864. Онъ состоитъ изъ правильныхъ слоевъ Пирейскаго известняка и у юго-восточнаго угла храма достигаетъ отъ 12 до 15 метровъ отлщины. Пусть представятъ себѣ Партенонъ Иктина съ южной стороны возвышающимся на этомъ громадномъ пьедесталѣ, какъ статуя на своемъ основаніи: таково было единственное въ своемъ родѣ зрѣлище, которымъ могли наслаждаться присутствовавшіе при раскопкахъ, прежде чѣмъ оконченныя работы придали этой части Акрополя обычный видъ. Партенонъ Кимона никогда не былъ оконченъ. Политическая борьба, изгнаніе, наконецъ, смерть помѣшали ему закончить задуманное дѣло. Мраморныя колонны, приготовленныя для будущаго зданія, пошли на постройку сѣверной стѣны крѣпости; храмъ, украшенный Фидіемъ, возвысился на террассѣ, съ такими усиліями созданной предшественникомъ Перикла. Надо было пройти

---

[1]) Эта очистка, нивеллировка и постройка были предпріятіемъ колоссальнымъ, и очень понятна мысль воспользоваться для этого огромнаго предпріятія всѣми безполезными теперь остатками разрушенныхъ старинныхъ храмовъ.

Между различными матеріалами, нѣкоторые могли служить при новой постройкѣ; ими воспользовались, и до сихъ поръ еще можно видѣть въ сѣверной стѣнѣ Акрополя колонны, метопы и триглифы старинаго Писистратова храма. Но все остальное, въ родѣ посвятительныхъ надписей, разбитыхъ пьедесталовъ, искалѣченныхъ статуй, могло служить лишь какъ мусоръ для заполненія неровностей холма". Когда стѣна, пишетъ Диль, достигла извѣстной высоты, то въ пространство между стѣною и склономъ холма сбросили массу разбитыхъ и разрушенныхъ предметовъ и мусора; на этотъ слой, чтобы дать твердую опору рабочимъ, строившимъ стѣну, положили слой бутоваго камня, и такъ продолжали, пока возвышалась стѣна и пока въ сдѣланной такимъ образомъ насыпи или—что одно и тоже—въ увеличенной площади не было готово новое основаніе для новаго Партенона." (Excursions archeologiques en Grece, стр. 99).

болѣе, чѣмъ двадцати вѣкамъ, чтобы имя Кимона было, наконецъ, поставлено наряду съ именемъ Перикла.

Максимъ Колиньонъ.

(Les Fouilles de l'Acropole d'Athenes. Revue des Deux Mondes 5 февр. 1890).

---

5. *Пропилеи.*

Когда пожелали дать Акрополю входъ, достойный тѣхъ памятниковъ, которые въ немъ находились, архитекторъ Мнезиклъ придумалъ планъ въ одно и то же время простой и граціозный.

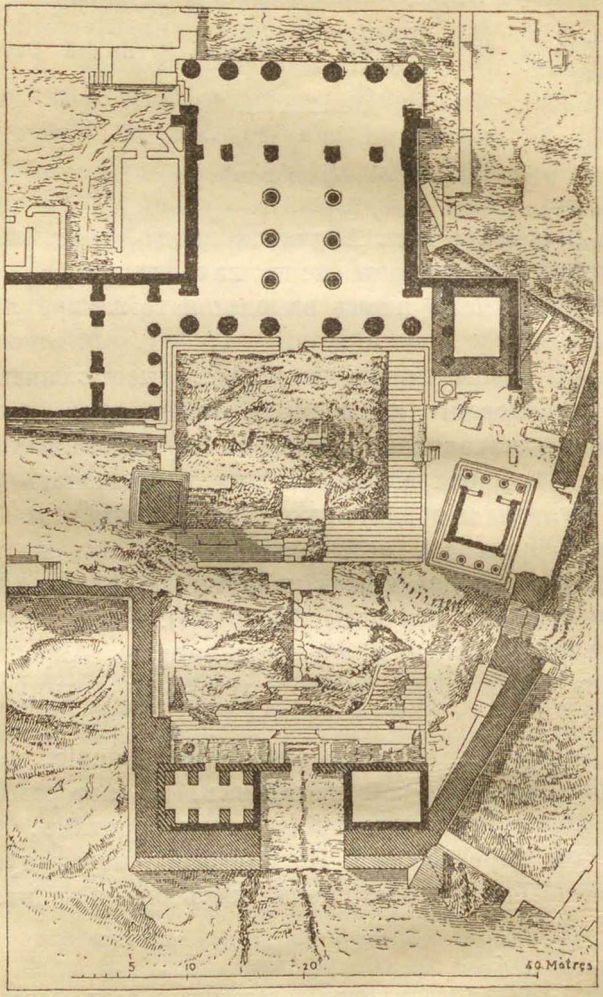
Стѣна съ пробитыми на извѣстной высотѣ пятью воротами—вотъ основаніе и глазный мотивъ этого плана. Передъ стѣной находится вестибюль и портикъ такой же ширины. Двѣ параллельныя стѣны пересѣкаютъ ее подъ прямымъ угломъ и образуютъ стороны вестибюля. Справа и слѣва, на террассахъ, поддерживающихъ ихъ на томъ же уровнѣ, выдаются два крыла и двумя параллельными портиками окружаютъ главный фасадъ [1]). По ту сторону воротъ четвертый портикъ обращенъ внутрь Акрополя; онъ похожъ на первый, но менѣе глубокъ и потому безъ вестибюля.

Если этимологія имѣетъ какое-либо значеніе, то Пропилеи представляютъ такой памятникъ, въ которомъ искусство придавало менѣе значенія самимъ воротамъ, чѣмъ всему, что было передъ ними. Но изъ этого не слѣдуетъ, чтобы ворота не были средоточіемъ, какъ бы объединяющимъ всю постройку.

---

[1]) Эти два крыла (лѣвое крыло образовывало залу, Пинакотеку, отчасти уцѣлѣвшую до настоящаго времени) завершали прикрытіе скалы; ибо намѣреніе Мнезикла состояло въ томъ, чтобы покрыть восточную оконечность Акрополя, единственное мѣсто, съ котораго крѣпость была доступна, сооруженіемъ, которое могло бы запереть эспланаду съ самой узкой стороны и въ то же время дать къ ней доступъ чрезъ величественный входъ.

Съ низу лѣстницы [1]), чрезъ 5 междуколонныхъ промежутковъ фасада, видны 5 воротъ, которымъ они соотвѣтству-



Планъ Пропилей.

ютъ. Они уменьшаются справа и слѣва въ симметрической

[1]) Бёлэ, въ своемъ сочиненіи (L'Acropole d'Athenes, гл. V) утверждаетъ, что эта лѣстница, открытая имъ въ 1852 году, была почетнымъ

пропорціи; они видны со всѣхъ мѣстъ склона, который образуетъ для нихъ грандіозный подступъ почти въ 70 футовъ шириною. Среднія ворота больше другихъ, и для того, чтобы ни одна часть ихъ не была скрыта, какъ обыкновенно бываетъ въ храмахъ, дорическій стиль отступилъ отъ своихъ правилъ, и промежутокъ между двумя средними колоннами увеличился необычнымъ образомъ. При входѣ въ портикъ этимъ путемъ можно видѣть съ каждой его стороны по 3 іоническія колонны, раздѣляющія вестибюль на двѣ части и образующія около главныхъ воротъ какъ бы изящную аллею. Если, войдя въ ограду Акрополя, обратиться назадъ, то можно еще будетъ видѣть 5 воротъ чрезъ колоннаду внутреннихъ Пропилей, расположенныхъ по образцу внѣшнихъ. Такимъ образомъ все постоянно сосредоточиваетъ вниманіе и взглядъ на основномъ мотивѣ, который тѣмъ болѣе, кажется, выдвигается украшеніями, чѣмъ болѣе мѣста занимаютъ эти послѣднія [1]).

Все зданіе выстроено изъ пентелійскаго мрамора, даже плиты, покрывающія скалу, даже ступени, расположенныя по склону. Этотъ матеріалъ, столь драгоцѣнный по мнѣнію

входомъ въ Акрополь во время Перикла; но слѣдуетъ замѣтить, что Павзаній, описанія котораго очень подробны, совсѣмъ не упоминаетъ объ этой лѣстницѣ; слѣдовательно, она сооружена позднѣе. Одни относили ее къ императорской эпохѣ, и Бонъ (Les Propylées, 1883) помѣтилъ опредѣленную дату—38 годъ по Р. Х. Другіе, какъ, напр., Бюрнуфъ, утверждали, что лѣстница обязана своимъ сооруженіемъ герцогамъ Аѳинскимъ (XIV в.).

[1]) Бёлэ всегда придерживался мнѣнія, что Пропилеи были чисто декоративнымъ сооруженіемъ, а не въ видахъ защиты. Правда, что мысль строить передъ храмами и большими зданіями памятникъ, украшавшій подступы къ нимъ, была уже извѣстна Египтянамъ и Ассирійцамъ, и Греки, естественно, должны были ее усвоить. Можетъ быть, въ то же время они думали и о практической пользѣ, о военныхъ цѣляхъ сооруженія. Тѣмъ не менѣе, какъ прекрасно выразился Курціусъ, было нѣчто столь „гостепріимное“ въ этихъ блестящихъ колоннадахъ, которыя далеко были видны съ равнины, что онѣ дѣлали изъ Акрополя какъ бы „вѣнецъ города, какъ бы великое приношеніе,“ говоритъ знаменитый историкъ, „и на его челѣ блистала въ видѣ діадемы мраморная линія Пропилей.“

людей нашего времени, даже не имѣлъ особаго названія у Аѳинянъ. Это былъ камень, какъ и всѣ другіе, *бѣлый камень съ Пантеликона*, образующій цѣлую большую гору, гдѣ только надо было его обтесывать. Древніе единственно удивлялись въ Пропилеяхъ величинѣ и отдѣлкѣ камней, покрывавшихъ портикъ. Дѣйствительно, и теперь еще видны архитравы длиною въ 20 футовъ. Притолока большихъ воротъ имѣетъ 22 фута; знаменитая притолока Атреевыхъ воротъ въ Микенахъ была длиннѣе только на 2 фута.

Но что возбуждаетъ еще болѣе удивленія, чѣмъ сила, поднимавшая такія массы, чѣмъ искусство, которое легко поддерживало ихъ при помощи шести іонійскихъ колоннъ, такъ это геній, давшій каждой части зданія наиболѣе совершенную пропорцію, а всему—идеальную гармонію. Въ Пропилеяхъ все было нововведеніемъ, величайшимъ безуміемъ у народа, настолько привязаннаго къ художественной традиціи, насколько привязаны были Греки. Колонны великаго портика раздвинуты неслыханнымъ образомъ и нарушаютъ обычную экономію фриза; внутри вестибюля іонійскій стиль съ своей красивой волютой находится рядомъ съ суровымъ профилемъ дорійской капители; онъ ставитъ свой стройный стержень наряду съ рѣзкими гранями болѣе мощнаго стиля, свои базисы, выраженіе слабости, рядомъ съ непоколебимой посадкой колоннъ, установленныхъ прямо на полу. Малыя дорійскія колонны обоихъ крыльевъ выставлены на опасное сравненіе около величественнаго стиля фасада. Всѣ эти трудности становятся источникомъ новыхъ красотъ. Я не обращаюсь въ этомъ случаѣ къ другимъ судьямъ, кромѣ самихъ Грековъ, и къ ихъ единодушному удивленію. Умъ расположенный иначе понимать искусство, чѣмъ Павзаній, прославлялъ образцовыя произведенія великаго вѣка, особенно Одеонъ Перикла, Партенонъ и Пропилеи. „Эти зданія, говоритъ Плутархъ, великолѣпны и грандіозны, неподражаемы въ своей красотѣ и изяществѣ... Съ перваго же дня ихъ совершенство заставляло считать ихъ античными. Наоборотъ, въ настоящее время, можно принять ихъ, судя по ихъ свѣжести, за новыя и только что вчера законченныя, настоль-

ко блеститъ на нихъ цвѣтъ юности, который время не можетъ измѣнить. Какъ будто безсмертное дыханіе одушевляетъ эти произведенія и какъ будто они получили душу, не знающую старости". „Это, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, доставляетъ наибольшее удовольствіе въ Аѳинахъ, это составляетъ лучшее ихъ украшеніе и возбуждаетъ удивленіе всего міра; это—единственная вещь, свидѣтельствующая, что хваленое могущество и прежнее благоденствіе Греціи не есть обманъ".

Пропилеи не только всегда ставились авторами среди лучшихъ аѳинскихъ памятниковъ, но слѣдуетъ замѣтить, что ихъ упоминали даже прежде Партенона. „3700 талантовъ [1]), говоритъ Ѳукидидъ, были истрачены на Пропилеи Акрополя, на другія зданія, и на осаду Потидеи".

Демосѳенъ прежде всего указалъ рукою на Пропилеи, когда прославлялъ красоту зданій, воздвигнутыхъ древними Аѳинянами. А между тѣмъ Партенонъ представлялся еще болѣе величественнымъ тѣмъ, которые смотрѣли на него съ Пникса и видѣли его возвышающимся съ правой стороны на вершинѣ плато.

„Пропилей, говоритъ Филостратъ въ своей біографіи Аполлонія Тіанскаго, и Партенона достаточно для славы Перикла."

Можетъ быть, скажутъ, что Пропилеи первыя приходили на мысль потому, что первыя представлялись взору. Но въ пользу ихъ болѣе краснорѣчиво, чѣмъ похвала Аѳинянъ, говорила зависть аѳинскихъ соперниковъ. Чѣмъ хотѣлъ украсить свое отечество Эпаминондъ, упоенный своими кратковременными тріумфами? Былъ ли это Партенонъ съ произведеніями Фидія? Былъ ли это Одеонъ Перикла[2]), кровля котораго напоминала палатку Персидскаго царя?

---

[1]) 2012 таланта—около 11858840 франковъ—на одни Пропилеи. Надъ ними работали въ продолженіи 5 лѣтъ (437—432), со времени освященія Партенона.

[2]) Для празднованія великихъ Панаѳиней Периклъ построилъ новый Одеонъ на юго-восточномъ склонѣ Акрополя (старый Одеонъ былъ на берегу Илисса). Зданіе, задуманное Перикломъ, было круглое и крытое: оно спеціально предназначалось для музыкальныхъ представленій

Нѣтъ! это были Пропилеи. „Надо, открыто говорилъ онъ собравшимся Ѳиванцамъ, надо перенести сюда Пропилеи аѳинскаго Акрополя и украсить ими входъ въ Кадмею". Въ самомъ дѣлѣ, Пропилеи должны были возбуждать удивленіе въ Грекахъ, въ особенности своею новизною, своею оригинальностью, если однимъ современнымъ словомъ объяснить успѣхъ, который теперешніе люди, повидимому, предоставляютъ себѣ. Партенонъ былъ, по крайней мѣрѣ, настолько же красивъ, настолько совершененъ, какъ и Пропилеи. Но построенный по обычнымъ правиламъ, онъ отличался отъ всѣхъ большихъ дорическихъ храмовъ Греціи только выборомъ матеріаловъ, законченностью деталей, извѣстными идеальными пропорціями, наконецъ, оттѣнками, такъ сильно нравившимися художникамъ, но не производившими такого же впечатлѣнія на публику. Греки, столь призязанные къ традиціямъ въ дѣлѣ искусства, были по необходимости, какъ и всѣ люди, чувствительны къ новизнѣ. Когда эта новизна была (какъ Пропилеи) такого сорта, что удовлетворяла всѣмъ требованіямъ разума, всей утонченной любви къ прекрасному, тогда ихъ страстная душа должна была стать легко доступна энтузіазму. Прекрасное, полное движенія и какъ бы театральное расположеніе зданія, простота, даже не требовавшая скульптурныхъ украшеній и весь эффектъ полагавшая въ линіяхъ и пропорціяхъ, столь счастливое смѣшеніе и гармонія различныхъ стилей, трудности, не только побѣжденныя, но обратившіяся въ блестящія заслуги, вотъ что возбуждаетъ удивленіе, а когда къ этому примѣшиваются незнакомыя чувства, возбуждаемыя оригинальностью, удивленіе достигаетъ еще высшей степени.

Е. Белэ.

(L'Acropole d'Athenes, т. 1, стр. 162—169. P. 1853).

которыми начинался рядъ представленій въ честь Аѳины Дѣвственницы. Крыша была шатровая и была сдѣлана въ подражаніе той пышной палаткѣ, которую Ксеркъсъ нѣкогда разбилъ на аттической почвѣ. Даже предполагали,—настолько нравились эти намеки на мидійскія войны,—употребить въ качествѣ балокъ для крыши мачты персидскихъ кораблей.

ГЛАВА III.

Греческая скульптура.

§ I.—Искусство до Перикла.

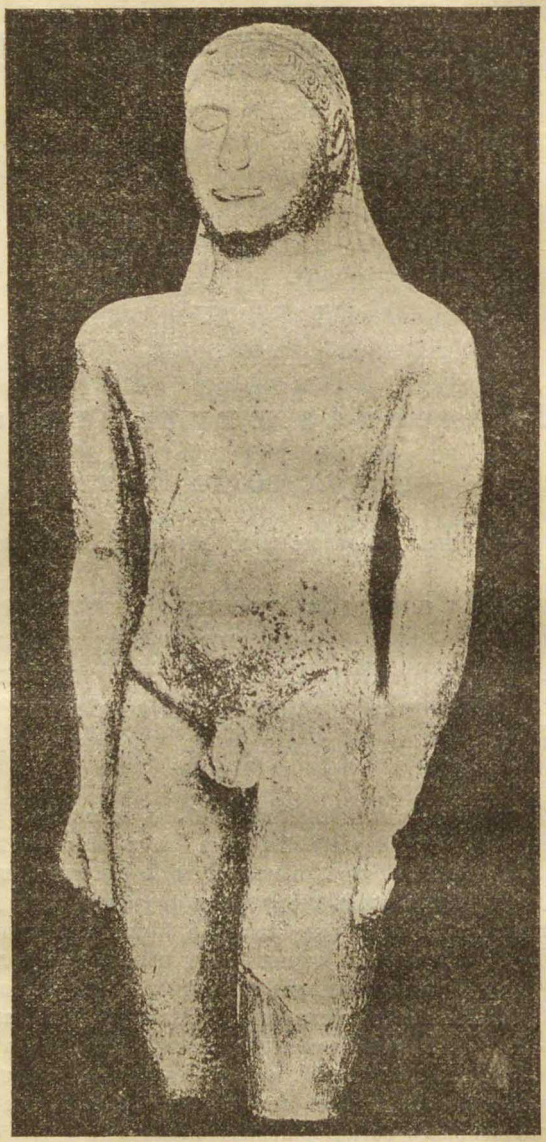
1. Первоначальныя произведенія. Аполлонъ Орхоменскій [1]).

Этотъ важный памятникъ греческой скульптуры V вѣка сдѣланъ изъ того сѣро-бураго мрамора съ бѣлыми жилками, который свойствененъ Беотіи. Послѣ тщательнаго описанія этого памятника, сдѣланнаго Овербекомъ[2]), было бы излишне дольше останавливаться на характерѣ его техники.

---

[1]) Орхоменъ, основанный Минійцами, былъ одинъ изъ богатѣйшихъ городовъ древней Греціи (Беотія). Въ немъ, какъ и въ Θерѣ, на Делосѣ, Наксосѣ, въ Акціумѣ, въ Тенеѣ, и въ другихъ мѣстахъ, въ послѣднее время были произведены очень интересныя раскопки; они даютъ намъ на ряду съ женскимъ типомъ (изображенья богинь или простыхъ смертныхъ), который медленно и удачно совершенствовался древнѣйшими мастерами, мужской типъ, которымъ архаическое искусство долгое время пользовалось для изображенья лицъ мужского пола, людей или боговъ, обликъ которыхъ пыталось создать искусство. Изобрѣтеніе этого пластическаго типа приписываютъ критскимъ ваятелямъ, поселившимся въ Пелопонесѣ, и въ этомъ типѣ обыкновенно признавали изображеніе Аполлона, національнаго бога дорійскихъ странъ.

[2]) Іоганнъ - Адольфъ Овербекъ, племянникъ знаменитаго живописца, нѣмецкій археологъ, спеціально занимавшійся изученіемъ греческой скульптуры.



Статуя мужчины, найденная въ Орхоменѣ, въ Беотіи. (Центральный музей въ Аѳинахъ).

Рисунокъ очень вѣрно передаетъ тяжелый контуръ и плоскую форму лица, на которомъ лишь слабо выдавался носъ, въ настоящее время изуродованный; форма глазъ плоская, а ротъ намѣченъ губами, имѣющими форму валика; что касается до ушей, неправильно расположенныхъ съ анатомической точки зрѣнія, то они приросли къ головѣ. Волосы спереди расположены спиральными завитками, а сзади падаютъ, образуя тяжелую массу, гдѣ вертикальныя бороздки означаютъ пряди, на которыя волосы раздѣлены гребнемъ. Ленточка, охватывающая голову спереди, перекрещивается сзади, и концы ея исчезаютъ подъ волосами. Въ формѣ торса чувствуется подражаніе пріемамъ, употребительнымъ при скульптурѣ изъ дерева; работа груба; повидимому, скульпторъ не умѣлъ осуществить переходы между планами. Такъ плечи и грудь намѣчены простыми ровными поверхностями, а почти рѣзкія грани, ихъ раздѣляющія, изображаютъ ключицы. Грудь, расположенная слишкомъ высоко, оканчивается крутымъ возвышеніемъ, которое и опредѣляетъ нижній ея контуръ. Пренебреженіе анатоміей сказывается въ вырисовкѣ линій боковъ и грудныхъ мускуловъ, которые выражены горизонтальными углубленіями; таже неправильность исполненія и таже сухость въ формѣ живота; это—наивное усиліе скульптора, который дурно зналъ человѣческое тѣло и, кромѣ того, находился подъ вліяніемъ традиціи, которая не допускала изученія природы.[1]) Извѣстно, что памятники, представляю-

[1]) Очевидно, что отдаленный оригиналъ Аполлона Орхоменскаго слѣдуетъ искать въ деревянныхъ моделяхъ, въ первобытныхъ Ксоана, въ этихъ идолахъ, такъ грубо сдѣланныхъ въ формѣ колоннъ или столбовъ, которые вполнѣ удовлетворяли наивному благочестію грековъ. „Ни одного образца этой деревянной скульптуры, пишетъ Колиньонъ въ другомъ мѣстѣ (Histoire de la sculpture grecque, т. 1. 1892), само собою разумѣется, до насъ не дошло; если египетскія подземелья сберегли деревянныя статуи въ родѣ Шейха-ель-Беледъ, то почва Греціи не доставила ничего подобнаго". Подъ легендарнымъ именемъ стариннаго критскаго мастера Дэдала сказаніе скрываетъ цѣлый рядъ безымянныхъ скульпторовъ, занимавшихся деревянной скульптурой. „Инструменты, изобрѣтеніе которыхъ ему приписывается, тѣже самые, которые служатъ

щіе типъ, подобный этому, очень многочисленны. Изъ самыхъ важныхъ: Аполлоны Θерскій, Наксосскій и Тенейскій, вмѣстѣ съ статуей Аполлона Орхоменскаго, суть наиболѣе извѣстные образцы этого типа, воспроизводимые первоначальными ваятелями съ особеннымъ постоянствомъ. Рядъ этихъ мраморовъ увеличился въ настоящее время. Сюда надо отнести двѣ статуи, найденныя Шампуазо въ Акціумѣ и посланныя въ Лувръ Дозономъ: онѣ находятся въ залѣ греческихъ архаическихъ мраморовъ. Менѣе изуродованный изъ этихъ памятниковъ имѣетъ большое сходство со статуей Орхоменской: тоже положеніе, тоже движеніе лѣвой ноги, выдвинутой впередъ; тѣмъ не менѣе рисунокъ болѣе правиленъ и въ исполненіи видна извѣстная гибкость, а именно въ формѣ ногъ и въ переходѣ таза въ бедры. Голова расколота, но часть волосъ около плечъ показываетъ, что волосы были собраны и раздѣлены въ симметрическія пряди. Въ другой статуѣ, напротивъ, они связаны вмѣстѣ: въ этомъ, а также въ менѣе совершенномъ исполненіи второй статуи, состоитъ единственная разница между двумя мраморами. Наконецъ, серія статуй, къ которой относятся статуи изъ Акціума, обогатилась еще мраморами, найденными въ Делосѣ Омоллемъ. [1])

для утонченья и обдѣлки досокъ: пила, топоръ, отвѣсъ, буравъ[4]. Но теперь мраморъ начинаетъ замѣнять дерево, и если техника все-таки остается груба и неправильна, то все-таки проявляется замѣтное усиліе создать человѣческую форму, живую фигуру: пропорціи сравнительно правильны: мы уже имѣемъ передъ собой типъ болѣе усовершенствованный.

[1]) Делосъ (см. статьи Омолля въ Bulletin de correspondance hellenique, 1879, 1880, 1881, 1885, 1888) изобилуетъ очень древними скульптурными произведеніями, принадлежащими къ стариннымъ художественнымъ школамъ Греціи и изображающими два пластическихъ типа, одинъ мужской, другой женскій, о которыхъ мы говорили выше: въ этомъ то видѣ, начиная съ конца VII вѣка, старинные наксосскіе мастера изображали Аполлона и Артемиду. Къ несчастію, раскопки на Делосѣ дали намъ одни лишь фрагменты статуй Аполлона, пьедесталъ, гдѣ можно прочесть имя скульптора Ификартида Наксосскаго (наиболѣе древняя надпись съ именемъ художника, какую мы имѣемъ); основаніе колоссальной статуи Аполлона, посвященной Наксосцами въ IV в., съ остатками тор-

Эти статуи имѣютъ одинъ общій характеръ: онѣ изображаютъ однообразный типъ, который одинаково примѣнялся и при изображеніи боговъ, и атлетовъ—побѣдителей. Сдѣланное Павзаніемъ описаніе статуи панкратіаста Аррахіона, въ Фигаліи, подходитъ ко всему этому ряду памятниковъ. Но двѣ побѣды Аррахіона въ Олимпіи были ранѣе LIV Ол.; это указаніе драгоцѣнно для опредѣленья эпохи, когда процвѣталъ этотъ архаическій типъ. Слѣдовательно, древнѣйшіе изъ нашихъ мраморовъ, которые сохраняютъ въ наиболѣе чистомъ видѣ архаическій характеръ, указанный Павзаніемъ въ статуѣ Аррахіона, можно отнести къ 565 г.: статуи изъ Акціума, Θеры и Орхомена относятся къ этому періоду, тогда какъ трудно указать для статуи Аполлона Тенейскаго дату ранѣе половины VI в. [1])

Около L Ол. въ собственной Греціи произошло важное событіе въ исторіи искусства: критскіе мастера Дипоинъ и Скиллидъ, наводнившіе своими произведеніями Амбракію, Аргосъ, Сикіонъ, были первые, „которые, по словамъ Плинія, прославились работами изъ мрамора.“ Безъ сомнѣнія,

---

са и бедръ; архаическая голова въ стилѣ Аполлона Θерскаго, и двѣ статуи безъ головы, относящіяся къ VI в. и представляющія туже манеру, какъ фигура Аполлона Орхоменскаго. Позднѣе изслѣдованье святилища Аполлона Птойскаго, въ Пердиковризи, ниже деревни Кардицы, древней Акрефіи (Беотія), изслѣдованіе, производившееся Олло отъ 1884 г. до 1888, доставило богатую и драгоцѣнную коллекцію мраморныхъ и бронзовыхъ статуй, подтвердившихъ болѣе раннія наблюденія и пролившихъ новый свѣтъ на первоначальное развитіе греческаго архаическаго искусства. Большинство и этихъ статуй представляетъ характеристическое сходство съ Орхоменскимъ типомъ; но другія уже имѣютъ извѣстнаго рода привлекательность: ихъ формы болѣе гибки и болѣе округлы, руки не прижаты къ тѣлу, работа достигаетъ пластической правды (см. Les Fouilles au temple d'Apollon Ptoios, p. M. Holleaut, Bulletin de Corr. hell., XI, 187).

[1]) Замѣтимъ, что сообразно съ различными странами, куда былъ занесенъ этотъ первоначальный типъ, онъ подвергается болѣе или менѣе свободному измѣненію подъ вліяніемъ мѣстнаго вкуса; Аполлоны Θерскій и Тенейскій имѣютъ особый характеръ, выраженный и въ строеніи тѣла, въ рельефѣ лица, энергично выраженномъ, въ натянутой и искривленной улыбкѣ.

подъ этими словами слѣдуетъ понимать то, что критскіе мастера посвятили себя исключительно ваянію изъ мрамора и бросили работу изъ дерева, которой остались вѣрны другіе художники. Скульпторы, послѣдовавшіе ихъ примѣру, не сразу бросили пріемы, употребительные при работѣ изъ дерева, и вполнѣ естественно, что слѣды этихъ пріемовъ встрѣчаются на мраморахъ той эпохи. Съ этой точки зрѣнія Аполлонъ Орхоменскій представляетъ интересное указаніе. Отдѣлка этой статуи, при помощи плановъ, обрубленныхъ почти съ геометрической правильностью, прекрасно указываетъ, какъ трудно было скульпторамъ забыть технику работы изъ дерева и пользоваться матеріаломъ менѣе податливымъ, болѣе годнымъ передавать, при помощи рѣзца гибкость и жизненность человѣческихъ формъ. [1])

М. Колиньонъ.

(Bullstin de correspondance hellenique, 1881, стр. 319–322).

2.— Архаическія статуи Акрополя. [2])

Въ ноябрѣ 1885 года были возобновлены раскопки между сѣверной стѣны Акрополя и Эрехтейономъ: во время этихъ работъ, 5 и 6 февраля 1886 года, сразу было открыто 14 женскихъ статуй, сдѣланныхъ изъ Паросскаго мрамора; изъ нихъ у 8—что очень рѣдко случается съ античными мраморами—

---

[1]) „Такъ ключицы образуютъ острое ребро, раздѣляющее два плана, одинъ—горизонтальный, означающій плоскость плеча, другой—косвенный, обозначающій грудь". (Hist. de la sculpture grecque, т. 1, стр. 114).

[2]) Здѣсь дѣло идетъ о мраморныхъ архаическихъ статуяхъ. Но другой рядъ открытій, тоже очень интересный въ археологическомъ отношеніи, произведенъ въ послѣдніе годы: въ Акрополѣ нашли очень интересныя изваянія изъ туфа, относящіяся къ концу VI в. или къ первой половинѣ слѣдующаго вѣка, когда стиль былъ еще, если такъ можно выразиться, связанъ техникой, которая отыскивала для себя пути. Художникъ прибѣгалъ къ помощи живописи, такъ напр. на фронтонѣ, на которомъ представлена борьба Геркулеса съ гидрой, красныя тѣла

уцѣлѣли еще головы. Обстоятельства, сопровождавшія это неожиданное открытіе, были способны возбудить любопытство. Зарытыя на 3—4 метра отъ поверхности земли, среди кучи обломковъ, гдѣ рядомъ находились античныя надписи, грубые камни и архитектурные фрагменты, скрытые въ массѣ мусора, который возвышался отъ материковой скалы крѣпости до фундамента стѣнъ Акрополя, эти статуи сохранили въ своей могилѣ изумительный блескъ; только у нѣкоторыхъ изъ нихъ пожаръ заставилъ потускнѣть яркія краски, покрывавшія ихъ лица и еще болѣе возвышавшія бѣлизну мрамора своею яркостью. Откуда появились эти странныя изображенія, такъ мало похожія на греческихъ богинь? какой вѣкъ произвелъ этихъ юныхъ женщинъ съ крашеными волосами, съ нарумяненными лицами, съ тѣломъ, покрытымъ драгоцѣнностями и украшеньями? что представляли собой эти головы съ страннымъ выраженіемъ, съ загадочной и высокомѣрной улыбкой? какая драма замуровала ихъ въ эту подземную тюрьму, изъ которой ихъ вырвала кирка изслѣдователя? И въ то время какъ старались разрѣшить эти интересные вопросы, ежедневно новыя открытія, статуи молодыхъ женщинъ, подобныя первымъ, произведенія изъ бронзы самой утонченной работы, дѣлали розыски все болѣе занимательными и возбуждали болѣе живой интересъ къ этимъ удивительнымъ памятникамъ архаическаго искусства.

людей, глаза, волосы, бороды, окрашенныя въ черное, рельефно выдѣляли людей. Генрихъ Леша, въ трехъ замѣчательныхъ статьяхъ, напечатанныхъ въ Revue Archeologique (1891), сдѣлалъ набросокъ историческаго развитія изваяній изъ туфа и тщательно анализировалъ ихъ главнѣйшіе образцы.—Подобно архаическимъ ваятелямъ Беотіи, Сициліи и Пелопонеса, аттическіе ваятели сначала также работали изъ матеріала болѣе податливаго, нежели мраморъ. Бѣловатый Пирейскій туфъ скорѣе Пентелійскаго мрамора поддавался усиліямъ еще неопытныхъ художниковъ, не совсѣмъ ладившихъ съ своими рѣзцами и, кромѣ того, привыкшихъ, въ силу занятій деревянной скульптурой, работать широкими планами, а не особенно гоняться за формою.

Хотя не всѣ эти мраморы относятся къ одному и тому же времени, хотя можно замѣтить въ нихъ извѣстную непрерывную градацію, начиная съ грубыхъ еще подражаній деревянной скульптурѣ и кончая произведеніями искусства уже сильнаго и почти законченнаго, все-таки несмотря на различіе въ деталяхъ, во всѣхъ этихъ памятникахъ есть извѣстное родство: всѣ они носятъ на себѣ признаки, указывающіе на древнихъ скульпторовъ первичныхъ школъ. У всѣхъ этихъ женщинъ поза нѣсколько натянутая и почти гіератическая: онѣ вытянувшись стоятъ во весь ростъ, одна рука прижата къ туловищу и поддерживаетъ складки длинной одежды; другая протянута впередъ и держитъ яблоко или гранату; передняя часть этой руки, обыкновенно сдѣланная отдѣльно, почти у всѣхъ фигуръ отсутствуетъ; всѣ одѣты въ одинаковый костюмъ, крайне интересный для исторіи античнаго одѣянія. Прическа ихъ удивительна. Подобно всѣмъ юнымъ народамъ, Эллины первыхъ вѣковъвносили въ свой туалетъ, въ роскошь костюмовъ, въ умѣлое и кокетливое убранство волосъ утонченную изысканность и изящество. Въ частности на Іоническихъ островахъ постоянно прибѣгали къ щипцамъ и помадѣ: „Они расчесываютъ локоны волосъ, говоритъ одинъ древній поэтъ, когда идутъ въ святилище богини, они надѣваютъ прекрасныя одежды, и ихъ бѣлоснѣжныя туники волочатся по землѣ; ихъ косы волнуются вѣтромъ въ золотыхъ узахъ и золотыя

Женская статуя (Акропольскій музей).

украшенія блестятъ на верху головъ". Та же самая мода царила и въ Аѳинахъ; и щеголи древней Аттики, съ своими длинными развѣвающимися волосами, покрытыми золотыми украшеніями, и густо напомаженными, почти походили на женщинъ. Разсказываютъ, что молодой Тезей, прогуливаясь въ этомъ богатомъ и странномъ нарядѣ, попалъ въ очень забавное приключеніе. Рабочіе, увидавъ его въ этомъ прекрасномъ костюмѣ, стали насмѣхаться надъ нимъ, говоря: „что за молодая дѣвушка, которой пора замужъ, одна бѣгаетъ по улицамъ?" Тезей ничего не отвѣчалъ, но какъ настоящій легендарный герой, выпрягъ быковъ изъ проѣзжавшей мимо повозки и бросилъ ихъ чрезъ храмъ: это вполнѣ убѣдило ихъ, что они обознались [1]).

Эта характерная черта архаическаго искусства замѣчается и на статуяхъ Акрополя. Спереди волосы расположены тремя или четырмя рядами мелкихъ завитковъ и все это поддерживаетъ металлическую діадему, расположенную на верху головы. Сзади волосы падаютъ длинными параллельными косами, изъ которыхъ нѣкоторыя, откинутыя впередъ, симметрично располагаются на груди. Иногда спереди вьются въ волосахъ металлическія спирали и поддерживаютъ ихъ волны; иногда болѣе простыя и легкія букли составляютъ все украшеніе; а иногда на верху головы колеблятся на желѣзной проволокѣ золотые цвѣты; повсюду чувствуется то искусное кокетство, тотъ вкусъ въ украшеніи, которые придаютъ своимъ изваяніямъ архаическія

[1]) Блестящія лекціи, читанныя Гёзе въ школѣ изящныхъ искусствъ объ античномъ костюмѣ, разсѣяли много предразсудковъ на этотъ счетъ; вообще костюмъ греческихъ женщинъ слѣдуетъ представлять себѣ крайне яркимъ и блестящимъ, яркіе и веселые цвѣта въ немъ преобладали: изученіе терракотъ доказало это въ достаточной мѣрѣ. Въ VI в. одежда Аѳинянокъ состояла изъ трехъ частей. Во-первыхъ, было нижнее платье, доходящее до полу и охватывающее тѣло, сверхъ него—родъ полотняной рубашки, очень тонкой, доходившей до пояса, наконецъ праздничный плащъ, іонійскій пеплосъ, отогнутый край котораго проходилъ подъ лѣвой рукой, въ косомъ направленіи охватывалъ грудь на подобіе перевязи и съ правой стороны образовывалъ очень правильныя вертикальныя складки, искусно расположенныя.

мастера. Головы этихъ статуй не менѣе характеристичны: глаза у нихъ продолговатые, иногда узкіе и наискось лежащіе, всегда очень выдающіеся, ротъ, сложенный въ ту типическую улыбку, нѣсколько глупую и еще не ловкую [1]), въ которую древнѣйшіе художники складываютъ губы своихъ статуй, наконецъ, традиціонный типъ архаическихъ фигуръ, такой, какой мы встрѣчаемъ на о. Делосѣ и въ Елевзисѣ. Но самое замѣчательное въ этомъ—это яркость красокъ [2]), отъ которыхъ лучше вырисовываются на бѣломъ мраморѣ черты лица и блескъ одѣяній. Разноцвѣтныя вышивки, зеленые и пурпуровые меандры, голубые или зеленые кресты окаймляютъ или пестрятъ ихъ костюмъ; длинные золотые диски въ ушахъ, браслеты, діадемы составляютъ ихъ украшеніе; ихъ красноватые волосы, ихъ глаза съ зрачками, окрашенными карминомъ, придаютъ ихъ лицамъ странное выраженіе и какъ бы жизненный пламень. Для того, чтобы понять утонченную прелесть этихъ странныхъ фигуръ, привлекательность этихъ нѣсколько ирони-

---

[1]) Эту улыбку иногда называютъ—впрочемъ очень неправильно—эгинетической, какъ будто она составляла принадлежность одной этой школы, Онѣ были въ ходу во всѣхъ архаическихъ греческихъ школахъ: это было первой попыткой оживить физіономію, придать ей экспрессію. Но выразительность физіономіи—вотъ, какъ прекрасно указали Гёзе и Поттье, изобрѣтеніе, которое слѣдуетъ приписать греческимъ художникамъ. „Эта улыбка—великая новость въ искусствѣ, говоритъ Поттье: это начало чувства, еще неизвѣстнаго людямъ. Боги до грековъ никогда не смѣялись„.

[2]) Въ настоящее время признано, что краски играли важную роль въ греческомъ ваяніи. Старинныя деревянныя статуи, ξόανα, были покрыты вермильономъ и мѣстами вызолочены. Мы уже говорили выше о статуяхъ изъ туфа, найденныхъ на Акрополѣ. Наконецъ, когда вмѣсто туфа стали пользоваться мраморомъ, раскраска статуй продолжалась, но уже частичная: красота матеріала не требуетъ болѣе такого примѣненія полихроміи. Губы красныя, брови черныя, края вѣкъ окрашены чернымъ, чтобы представить рѣсницы; глазъ красный, зрачекъ черный; волосы вообще красные, иногда золотистые. На многихъ изъ этихъ статуй были вѣнцы, серьги и ожерелья изъ позолоченной бронзы. Что касается до неокрашенныхъ частей, то, безъ сомнѣнья, они были навощены при посредствѣ особаго способа, называвшагося ганозисъ. Относительно этого см. интересную брошюру Трея: Sollen vir unsere Statuen bemalen? B. 1884.

ческихъ и насмѣшливыхъ лицъ, гдѣ, по временамъ, презрѣнье смѣняется высокомѣрной благосклонностью, слѣдуетъ, за недостаткомъ самихъ произведеній, разсматривать, по крайней мѣрѣ, ихъ точное воспроизведеніе: я въ особенности рекомендую тѣмъ, у которыхъ есть подъ рукою Античные памятники, издаваемые германскимъ археологическимъ институтомъ, посмотрѣть прекрасную гравюру, на которой представлены, во всемъ блескѣ ихъ яркихъ красокъ, двѣ изъ этихъ удивительныхъ статуй.

Невозможно сомнѣваться въ древнемъ происхожденіи этихъ произведеній искусства, такъ удивительно найденныхъ: очевидно они относятся къ VI в. до Р. Х. Но что изображали собой эти статуи? слѣдуетъ ли въ ихъ юныхъ фигурахъ видѣть богинь, или простыхъ смертныхъ? Сначала думали,—а многіе думаютъ и въ настоящее время,—видѣть въ нихъ изображеніе богини, покровительницы Аѳинъ, могущественной Аѳины Паллады [1]). Но исключая того, что индивидуальный характеръ большей части этихъ головъ, повидимому, ясно указываетъ, что это портреты [2]), другое болѣе серьезное обстоятельство противорѣчитъ этому объясненію. Въ то время, когда были сдѣланы эти статуи, типъ Аѳины, повидимому, давно уже установился: въ сидячей статуѣ, найденной въ 1863 году у подошвы Акрополя, въ которой думаютъ видѣть произведеніе Ендойя, въ цѣломъ рядѣ бронзовыхъ архаическихъ статуетокъ, собранныхъ при послѣднихъ раскопкахъ, богиня представлена съ эгидой на груди, съ шлемомъ на головѣ и иногда съ щитомъ въ рукѣ. Ничего подобнаго нѣтъ въ статуяхъ съ Акрополя, и потому слѣдуетъ искать иной причины для ихъ

---

[1]) С. Рейнакъ (Esquisses archeologiques) поддерживалъ это мнѣніе. Но М. Коллиньонъ, доводы котораго приводитъ здѣсь Диль, указалъ, что въ этихъ статуяхъ слѣдуетъ видѣть простыхъ смертныхъ, или жрицъ богини Поліады, или же женщинъ, принадлежащихъ къ богатымъ аѳинскимъ фамиліямъ, и особенно чтившихъ покровительницу города.

[2]) Все-таки слѣдуетъ замѣтить (это замѣтка Коллиньона), что ранѣе эпохи Лизиппа встрѣчается очень рѣдко портретный жанръ; архаическіе мастера все обобщали.

созданія. Извѣстно, что въ нѣкоторыхъ древнихъ культахъ былъ обычай среди участвующихъ помѣщать свое изображеніе въ святилищѣ божества, чтобы вѣчно быть предъ его лицомъ и заслужить его постоянную благосклонность непрерывнымъ обожаніемъ: большинство статуй, найденныхъ Сеноля на о Кипрѣ, этому обязаны своимъ происхожденіемъ. Повидимому, и въ эллинскихъ культахъ существовалъ подобный же обычай[1]), и на Акрополѣ, вокругъ святилищъ, даже найдены статуи жрицъ или простыхъ частныхъ лицъ, посвященныхъ богамъ; таковы фигуры писцовъ въ сидячемъ положеніи, архаическіе мраморы, отъ которыхъ сохранилось нѣсколько фрагментовъ, и изображеніе Мосхофора [2]), который, безъ сомнѣнія, есть просто жрецъ. Вѣроятно, и молодыя женщины Акрополя обязаны своимъ происхожденіемъ той же традиціи: ихъ поза, указывающая на принесеніе жертвы и на поклоненіе, повидимому, подтверждаетъ это предположеніе, и вполнѣ естественно смотрѣть на нихъ, какъ на статуи, воздвигнутыя въ честь жрицъ богини Аѳины [3]).

Ш. Дилъ.

(Excursions archeologiques en Grèce стр. 92—7. P. 1892.)

---

[1]) Коллиньонъ указываетъ, что напр. въ Аргосѣ, при входѣ въ Герайонъ, можно было видѣть статуи женщинъ, исполнявшихъ жреческія обязанности; въ Аѳинахъ между извѣстными работами художника V в. Деметрія упоминали статуи жрицы Лизимахи, а позднѣе еще Кефисодотъ, Тимархъ, Каикостенъ ставили свои имена на статуяхъ эрреферъ или жрицъ, посвященныхъ богамъ и находившихся въ Акрополѣ.

[2]) Статуя, получившая это названіе, потому что представляетъ собою человѣка, несущаго на плечахъ теленка, была найдена въ 1864 г. въ восточной части Акрополя. Уже нѣкоторыя находки, случайно сдѣланныя за годъ передъ этимъ, напр. интересная статуя сидящей Аѳины, о которой говорилось выше, и которая была найдена ниже Эрехтейона, а также прекрасная голова богини, заставляли, думать что акропольскій мусоръ могъ обнаружить очень многое, относящееся къ архаической эпохѣ. Наконецъ, въ 1882 г., когда было рѣшено приняться за большую насыпь, имѣющую въ вышину 10 метровъ и поддерживающую Партенонъ съ восточной стороны, раскопки стали дѣлаться все болѣе и болѣе интересными.

[3]) Выше было уже объяснено, какимъ образомъ эти статуи, сохранившіяся почти въ цѣлости, были брошены, въ періодъ между

§ II. Скульптура пятаго вѣка.

1. Олимпійскія мраморы [1]).

Живопись, мозаика, бронзовыя и золотыя украшенія— все было призвано архитекторами храма Зевса въ Олим-

---

правленіемъ Пизистрата и эпохой Перикла, въ кучу мусора. Трудно въ рядѣ статуй, найденныхъ на Акрополѣ, отнести что-либо къ аттической школѣ и среди столькихъ памятниковъ указать тѣ, которые вышли изъ рукъ аѳинскихъ художниковъ. Извѣстно, что всѣ великіе скульпторы VI в. были представлены въ Акрополѣ нѣсколькими произведеніями. Вѣроятно, изваянія изъ мрамора были введены въ Аттику художниками острововъ Архипелага, и слѣдуетъ замѣтить, что статуи, о которыхъ мы говоримъ, сдѣланы изъ островного мрамора. Слѣдствіемъ такого рода иммиграціи иноземныхъ ваятелей въ Аѳины было то, что аттическая школа временъ Пизистратидовъ получила нѣсколько сложный характеръ. Какъ бы то ни было, быстрые успѣхи, сдѣланные ваяніемъ въ первую половину V в., не представляютъ ничего удивительнаго послѣ открытій въ Акрополѣ: предшественники великихъ мастеровъ блистательно открыли имъ путь.

[1]) Олимпійская долина, находящаяся въ западной части Пелопонеса, которую древніе называли Элидой, съ давнихъ поръ уже была покрыта пескомъ, но современная наука открыла въ ней чудные памятники, которые можно было считать навѣки погибшими. Всѣмъ извѣстно, что Олимпійскія игры и торжества въ честь Зевса Олимпійскаго были въ нѣкоторомъ родѣ средоточіемъ всего греческаго міра: ихъ періодическое повтореніе чрезъ 4 года служило, съ 776 года основой единственной хронологической системы, общей для всей Эллады, системѣ Олимпіадъ. Но на эти великія сборища, на это международное свиданіе набожныхъ Грековъ, никто не являлся безъ приношеній, которыми и украшался храмъ верховнаго бога: цари, города и частныя лица, художники соперничали въ великолѣпіи и щедрости. Павзаній, написавшій во II в. по Р. Х. Путеводитель по Греціи въ 10 книгахъ, употребилъ цѣлыя 2 книги на одно перечисленіе всѣхъ произведеній искусства: статуй боговъ, героевъ и атлетовъ, многочисленныхъ приношеній, алтарей, архитектурныхъ памятниковъ, во множествѣ собранныхъ въ священной оградѣ Олимпійскаго бога. Но послѣ эдикта 393 г., которымъ Ѳеодосій запрещалъ языческія церемоніи, святилище запустѣло; потомъ Византійцы лишили его наилучшихъ его сокровищъ; такимъ образомъ была перенесена въ Византію знаменитая статуя Фидіевскаго Зевса и чрезъ нѣсколько времени тамъ погибла во время пожара. Олимпія подверглась затѣмъ неистовствамъ Готовъ Алариха и опустошенію, произведенному по приказу Ѳео-

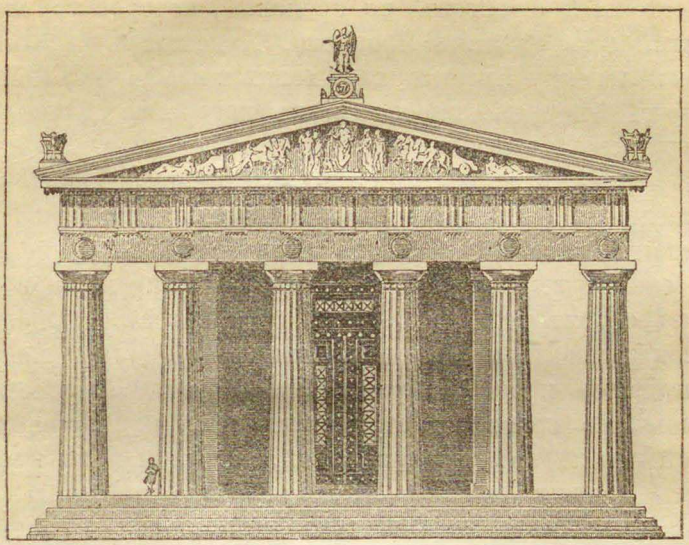
піи [1]) на его фасады для того, чтобы указать гармонію въ обиліи тоновъ. Но преимущественно они разсчитывали на скульпторовъ, въ распоряженіе которыхъ предоставили тим-

---

досія II; наконецъ, сама природа стала довершать дѣло императорскихъ эдиктовъ: землетрясенія, столь частыя въ Пелопонесѣ, и разливы Алфея разрушили то, что неудалось еще разрушить людямъ.

Только въ 1723 году впервые вспомнили объ Олимпіи, благодаря ученому французу, бенедиктинцу Монфокону (см. его Correspondance, 3, стр. 213). Послѣ него Винкельманъ Ричардъ Чендлеръ изъ Оксфорда и французъ Фовель, на котораго была возложена археологическая миссія маркизомъ Шуазёль-Гуффье, объявили въ свою очередь, что на почвѣ Элиды можно сдѣлать удивительныя открытія, и въ 1829 г., во время войны за независимость Греціи, Франціи выпала честь произвести первыя изслѣдованія почвы и открыть первыя траншеи: Абель Блюэ и Дюбуа раскопали землю предъ восточнымъ фасадомъ великаго храма и открыли важные скульптурные фрагменты, обогатившіе Луврскій музей, напр. прекрасный метопъ съ изображеніемъ Геракла, укрощающаго критскаго быка. Вопреки этому блестящему началу, окончить изслѣдованіе Олимпіи выпало на долю германской науки. Знаменитый берлинскій профессоръ Э. Курціусъ, получивъ отъ правительства необходимыя средства, подписалъ условіе между Греціей и Германіей относительно начала и производства раскопокъ; на эти раскопки было издержано Германіей съ 4 окт. 1875 г. по 20 мая 1881 года не менѣе 800—900 тысячъ франковъ. Въ теченіе этихъ 6 лѣтъ было найдено 130 мраморныхъ статуй и барельефовъ, 13000 бронзовыхъ предметовъ, 6000 монетъ, 400 надписей, 1000 терракотовыхъ предметовъ и 40 памятниковъ. Эти неоцѣненныя сокровища въ настоящее время наполняютъ галлереи музея Зингросъ въ Олимпіи. — Кромѣ остроумнаго и замѣчательнаго сочиненія, изъ котораго мы заимствуемъ вышеприведенный отрывокъ и который обязанъ своимъ появленіемъ на свѣтъ сотрудничеству школы Аѳинской и виллы Медичи, Restauration d'Olympie p. V. Laloux et P. Monceaux, относительно исторіи, памятниковъ, культа и праздниствъ священнаго города можно найти интересныя данныя въ разныхъ сочиненіяхъ и журнальныхъ статьяхъ, появившихся въ Германіи и во Франціи, и главнымъ образомъ въ 5 томахъ, изданныхъ Курціусомъ, Адлеромъ, Треемъ и Дёрпфельдомъ подъ заглавіемъ: Ausgrabungen zu Olympia (Berlin, 1876—1881). См. также Curtius, Griechische Geschichte, passim, и Excursions archeologiques Ш. Диля (стр. 225—343).

[1]) Нѣсколько воротъ вели въ священную ограду: юго-западныя Тріумфальныя ворота вели прямо къ террасамъ, окружавшимъ главный памятникъ, самое знаменитое чудо Олимпіи, великій храмъ Зевса, прекрасное зданіе дорійскаго стиля, съ 6 колоннами по фасаду, почти со-



Храмъ Зевса Олемпійскаго (реставрація).

паны фронтоновъ и, подъ портикомъ, метопы внутренняго фриза.

временный Партенону, имѣвшій въ длину 64 метра, въ вышину 20, и въ наосѣ котораго находилось колоссальное изображеніе бога. Съ высоты этихъ возвышающихся другъ надъ другомъ террасъ—это былъ жертвенникъ Зевса Олимпійскаго—видны были: на сѣверъ Пелопіонъ, или гробница Пелопса, затѣмъ древнее дорійское святилище Геры, далѣе третій храмъ тоже дорійскаго стиля, посвященный матери боговъ и называвшійся Метроонъ; а поверхъ всѣхъ этихъ памятниковъ рядъ построекъ, расположенныхъ по склону горы Кроніона: это были 13 сокровищницъ, воздвигнутыхъ благочестіемъ греческихъ городовъ. Прибавьте къ этому большое количество другихъ памятниковъ, множество жертвенниковъ, реликвій, мраморныхъ и бронзовыхъ статуй, на которыхъ видны были имена знаменитѣйшихъ художниковъ; наконецъ, на западъ, по берегу Кладея, обширное мѣсто для гимнастическихъ упражненій, окруженное портиками, изъ которыхъ одинъ имѣлъ въ длину 210 метровъ, дворцы жрецовъ и мастерскія Фидія и пр.

По свидѣтельству Павзанія, около половины V вѣка, между 470 и 445 г., Элидцы, побѣдивъ своихъ сосѣдей, жителей Пизы, рѣшили посвятить Зевсу добычу, пріобрѣтенную въ эту войну, и воздвигнуть ему храмъ, который былъ бы его достоинъ.

Восточный фронтонъ, по преданью, которое трудно провѣрить, былъ сдѣланъ Пэоніемъ. Художникъ выбралъ сюжетомъ легенду Пизанскихъ Ахеянъ и изобразилъ приготовленія къ бѣгу на колесницѣ, въ которомъ должны были состязаться Пелопсъ и Ойномай.

По срединѣ видѣнъ Зевсъ въ стоячемъ положеніи, съ обнаженнымъ бюстомъ, съ нижней частью тѣла, закутанной въ плащъ, который закинутъ вокругъ лѣвой руки, держащей скипетръ. Богъ обратилъ голову направо, неподвижный въ своемъ величественномъ безпристрастіи между двумя соперниками, между которыми раздѣлены 2 половины фронтона. Съ правой стороны Зевса бородатый Ойномай, съ шлемомъ на головѣ и съ хламидой на плечѣ, опирается правой рукой на бедро, а лѣвой, согнутой подъ прямымъ угломъ, держитъ конецъ лука, упертаго въ землю. Сбоку Ойномая его жена Стеропа, дочь Атласа, одѣтая въ тунику, которая ниспадаетъ съ плечъ до пояса и обрисовываетъ грудь; лѣвая рука согнута и поднята на высоту уха; правая рука виситъ вдоль тѣла. Миртилъ, возница Ойномая, присѣлъ на корточки предъ 4 своими лошадьми, которыя встаютъ на дыбы и рвутся на поводахъ; онъ согнулъ правую ногу поднялъ лѣвое колѣно, опустилъ лѣвую руку и поднятой правой рукой держитъ поводья. Позади лошадей, видимыхъ въ профиль, какой-то бородатый человѣкъ, безъ сомнѣнія, служитель Ойномая, смотритъ на происходящее; онъ нагнулся, правое колѣно выдвинуто, лѣвая рука оперлась на копье. Далѣе молодая дѣвушка, одѣтая въ длинную тунику, одна изъ прислужницъ Стеропы, стоитъ на колѣняхъ и смотритъ на рѣку Алфей, который представленъ въ видѣ бородатаго человѣка; его лѣвая рука, опираясь локтемъ о землю, поддерживаетъ подбородокъ; правая рука лежитъ вдоль тѣла, а ноги, покрытыя плащемъ, протянуты въ уголъ фронтона.

Съ лѣвой стороны Зевса стоитъ Пелопсъ, молодой человѣкъ, безбородый, въ военномъ костюмѣ, съ шлемомъ на головѣ, одѣтый въ бронзовый панцырь; въ правой рукѣ герой держитъ копье, тогда какъ лѣвая пропущена въ скобу

Зевсъ (фигура съ восточнаго фронтона Олимпійскаго храма).

щита. Около Пелопса Гипподамія, дочь Ойномая, задумчиво склонила налѣво голову и, скрестивъ руки, держитъ лѣвую около подбородка; тѣло покрыто туникой, подъ которой

обрисовываются лишь изгибы тѣла. Затѣмъ видѣнъ профиль Сфайра, возницы Пелопса; это молодой человѣкъ съ длинными вьющимися волосами, съ крѣпкимъ тѣломъ; онъ присѣлъ, опираясь правымъ колѣномъ о землю и поднявъ голову къ четверкѣ лошадей, которыхъ онъ заставляетъ стоять спокойно посредствомъ вожжей, обмотанныхъ вокругъ его правой руки. Сзади лошадей лысый старикъ, безъ сомнѣнья, учитель героя, сидитъ на землѣ вытянувъ наполовину ноги, завернутыя плащемъ; на его широкой и обнаженной груди рѣзко очерчены мускулы; правой рукой онъ поддерживаетъ свою серьезную и задумчивую голову; онъ опирается локтемъ на правое колѣно; все тѣло его опирается на лѣвую руку, мускулы которой напряглись на наружной сторонѣ кисти руки, лежащей плашмя. Наконецъ, безбородый молодой человѣкъ, согнувшійся, съ опущенной правой рукой, съ приподнятымъ правымъ колѣномъ, безъ сомнѣнья, спутникъ Пелопса, обернулся всѣмъ тѣломъ къ Кладею, который изображенъ въ видѣ молодого человѣка съ тонкимъ профилемъ; онъ лежитъ въ углу фронтона, съ закутанными въ плащъ ногами, съ обнаженнымъ бюстомъ, и обѣими руками облокотился о землю [1]).

Сидящій старикъ. (Фигура съ восточнаго фронтона Олимпійскаго храма).

[1]) Для того, чтобы лучше понять смыслъ скульптурныхъ украшеній восточнаго фронтона, слѣдуетъ вспомнить наивныя легенды, въ которыхъ Греки объясняли начало и учрежденіе Олимпійскихъ игръ: какъ всегда, въ этомъ дѣлѣ принимали участіе боги. Греки также разсказывали, что позднѣе Пелопсъ, сынъ Тантала, придалъ новый блескъ Олимпійскимъ торжествамъ, чтобы благодарить Зевса за торжество надъ Ойномаемъ въ знаменитомъ состязаніи, которое здѣсь представлено. Ойномай, царь Элиды, никому не хотѣлъ отдавать въ супружество свою дочь Гипподамію. Чтобы избавиться отъ претендентовъ, онъ придумалъ приглашать

При взглядѣ на весь восточный фронтонъ прежде всего бросается въ глаза наивность чрезмѣрной симметріи. Справа и слѣва отъ Зевса отдѣльныя лица и группы точно соотвѣтствуютъ другъ другу. Тѣмъ не менѣе въ этомъ однообразіи жестовъ и костюмовъ можно замѣтить искусные контрасты. На сторонѣ Пелопса юность блеститъ на лицахъ и въ тѣлосложеніи; сзади Ойномая лѣта утолстили таліи, покрыли морщинами лица, сдѣлали мускулы болѣе выдающимися. Чтобы сдѣлать противоположность еще большею, художникъ помѣстилъ лысаго старика между юношами, а между стариками—дѣвушку, присѣвшую около Алфея. Въ силу этого въ обѣихъ частяхъ фронтона искусное разнообразіе примѣшивается къ правильности линій. Кромѣ того, расположенныя посрединѣ каждаго склона группы лошадей искусно образуютъ переходъ между сидящими или лежащими фигурами съ одной стороны и стоящими—съ другой. Ясно, что мы еще далеки отъ смѣлой оригинальности и непринужденнаго изящества фасадовъ Партенона. Тѣмъ не менѣе въ твореніи Пэонія чувствуется похвальное и уже успѣшное стремленіе произвести разрывъ съ старыми традиціями и освободиться отъ стариннаго однообразія [1]).

ихъ на состязаніе въ бѣгѣ на колесницахъ, отправнымъ мѣстомъ которыхъ былъ жертвенникъ Зевса въ Олимпіи, цѣлью—жертвенникъ Нептуна въ Коринѳѣ. Претендентъ, войдя на колесницу вмѣстѣ съ Гипподаміей, первый начиналъ состязаніе, а Ойномай съ копьемъ въ рукѣ немедленно слѣдовалъ за нимъ. Когда царь почти настигалъ претендента, то поражалъ его копьемъ, ударъ котораго всегда былъ смертеленъ. Уже 13 греческихъ героевъ пали въ подобномъ испытаніи, когда явился Пелопсъ съ цѣлью подвергнуться ему и побѣдилъ Ойномая. Возница царя Миртилъ, соблазненный подарками сына Тантала, искусно отвязалъ колеса отъ колесницы своего господина; послѣдовало паденіе, при которомъ и погибъ царь Элиды. Пелопсъ женился на Гипподаміи и занялъ опустѣвшій тронъ.

[1]) Такъ какъ всѣ эти мраморы разбились при паденіи съ вершины фронтона, то очень трудно размѣстить ихъ точно въ такомъ порядкѣ, въ которомъ они нѣкогда находились на углахъ храма. Вслѣдствіе этого были предложены различныя гипотезы Треемъ, Кекуле и Курціусомъ. Но и въ томъ видѣ, въ какомъ они дошли до насъ, эти мраморы—о нихъ можно судить по прекраснымъ гравюрамъ въ книгѣ Лалу и Монсо—

Легко замѣтить нѣкоторую небрежность въ рисункѣ фигуръ, которыя съ задней стороны едва обтесаны, въ расположеніи складокъ, часто едва намѣченныхъ, въ сухости и медленности движеній. Но многія части уже блещутъ своимъ одушевленіемъ и жизненностью. Нельзя не удивляться торсу Зевса съ крѣпкими мускулами, мягкой непринужденной позѣ и меланхолическому изяществу лысаго старика, стройному бюсту и изящной головѣ Кладея.

На западномъ фронтонѣ, который приписываютъ Алкамену, представлена битва Кентавровъ и Лапитовъ на свадьбѣ Перитоя. Является вопросъ, зачѣмъ эта легенда изображена на фасадѣ Зевсова храма? Павзаній, слишкомъ преувеличивавшій роль Фидія и аѳинскихъ художниковъ въ Олимпіи, видѣлъ въ этомъ фронтонѣ символическое воспоминаніе объ аттическомъ преданіи, о дружбѣ Тезея и Перитоя [1]).

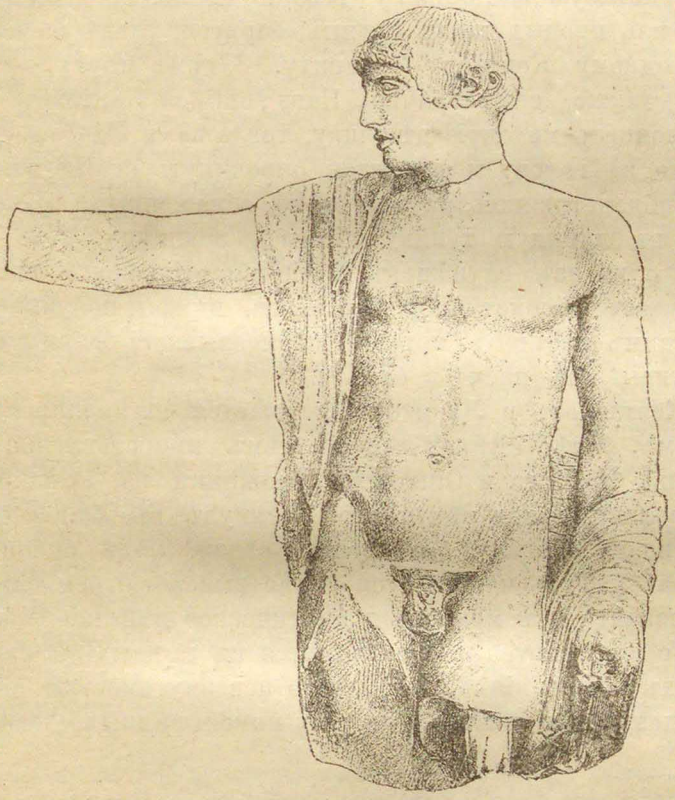
По мнѣнію нѣкоторыхъ современныхъ критиковъ, Лапиты изображали собою Элидцевъ, а Кентавры—Пизатовъ; древній миѳъ, слѣдовательно, напоминалъ самый замѣчательный эпизодъ мѣстной исторіи, распрю между Элидой и Пизой. Вотъ слишкомъ утонченныя и слишкомъ мало вѣроятныя аллегоріи для объясненія декоративныхъ изваяній. Для насъ битва Кентавровъ и Лапитовъ остается простой ѳессалійской легендой, утвердившейся въ Элидѣ вслѣдствіе иммиграціи съ сѣвера.

Художникъ изобразилъ противниковъ въ пылу борьбы.

даютъ намъ возможность оцѣнить оригинальную и интересную смѣсь достоинствъ и недостатковъ, которыми они отличаются. Ничего идеальнаго: поза Кладея, лежащаго на животѣ, позы нагнувшихся молодыхъ людей, а также нѣкоторыя другія черты поражаютъ удивительной смѣлостью и реализмомъ; нѣкоторыя фигуры обнаруживаютъ низкій лобъ, широкій черепъ, волосы въ симметричныхъ завиткахъ, что безспорно относится къ манерѣ архаической; а наряду со всѣмъ этимъ насъ удивляетъ во многихъ женскихъ головахъ самое тонкое изящество и аристократизмъ.

[1]) Уже Павзаній испытывалъ нѣкоторое затрудненіе въ томъ, чтобы отдать себѣ болѣе точный отчетъ въ этой сложной композиціи, которая въ наше время заставила многихъ критиковъ и историковъ изощрять свою проницательность.

По срединѣ фронтона находится Аполлонъ, богъ Дельфъ и покровитель Олимпіи, отецъ Кентавра и Лапита, предковъ двухъ враждующихъ расъ. Стоя среди сражающихся группъ, онъ безстрастно присутствуетъ при сценахъ насилія. Его лицо съ серьезнымъ и энергичнымъ выраженіемъ обрамлено



Аполлонъ (фигура съ западнаго фронтона Олимпійскаго храма).

локонами, правильно завитыми. Плащъ покрывающій правое плечо и обвивающійся вокругъ кисти лѣвой руки, оставляетъ открытой шею, широкую и мускулистую грудь и почти все тѣло. Лѣвая рука опущена, а правая протянута на высотѣ плеча поверхъ сосѣдней группы, на которую смотритъ богъ.

Съ обѣихъ сторонъ Аполлона яростно бьется по группѣ, состоящей изъ трехъ лицъ. Направо, Кентавръ Евритіонъ, страшнымъ усиліемъ согнувъ крупъ и бюстъ, уноситъ трепещущую Деидамію, на помощь которой спѣшитъ Перитой. Съ лѣвой стороны другой Кентавръ уноситъ молодую дѣвушку, которую защищаетъ Тезей. Далѣе, по сторонамъ каждой изъ предыдущихъ группъ, борятся, упавъ на колѣни, по одному Кентавру и Лапиту. Затѣмъ идутъ другія группы, также симметрично. Нагнувшійся Кентавръ старается поднять молодую дѣвушку, тогда какъ Лапитъ схватилъ его за голову и старается опрокинуть его на землю. Далѣе, облокотившись на землю, съ обнаженными руками, одѣтая въ длинную тунику лежитъ, женщина, безъ сомнѣнья одна изъ служанокъ Деидаміи. Наконецъ, по угламъ, лежатъ, облокотившись на землю, нимфы, полуприкрытыя легкимъ плащемъ, который обрисовываетъ формы спины и открываетъ плечо и бокъ [1]).

Бой Кентавровъ и Лапитовъ отличается болѣе широкимъ рисункомъ, болѣе смѣлой лѣпкой, чѣмъ приготовленья къ состязанью Пелопса и Ойномая. Художникъ на этотъ разъ не удовольствовался тѣмъ, что вытянулъ въ линію свои фигуры почти наудачу, безъ всякой связи, подъ склонами фронтона [2]). Тутъ чувствуется болѣе высокое стремленіе,— мечта изваять изъ мрамора драматическое дѣйствіе. Участвующіе смѣшиваются и группируются въ смѣлыхъ и разнообразныхъ положеніяхъ. На ряду съ невозмутимостью бога и принужденностью лежащей въ углу нимфы видны выдающіе-

---

[1]) Бой Кентавровъ и Лапитовъ былъ однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ скульпторовъ аттической школы; его можно встрѣтить на фризѣ Тезейона, на метопахъ Партенона и въ храмѣ фигалійскомъ. Извѣстно, что Аѳиняне подъ предводительствомъ Тезея соединились съ Лапитами, которые были подъ начальствомъ Перитоя, чтобы истребить Кентавровъ, которые на свальбѣ Перитоя и Деидаміи, пытались похитить юную царицу и ея спутницъ. См. Овидій, Метаморфозы, кн. XII

[2]) На восточномъ фронтонѣ фигуры расположены въ такихъ натянутыхъ и сухихъ позахъ, что о нихъ можно сказать, что онѣ вытянуты въ линію „какъ кегли“ (O. Kayet, Etudes d'archeologie et d'art. P. 1888 г.).

ся, напружившіеся мускулы, изгибающіяся, извивающіяся въ чрезмѣрно-смѣлыхъ положеньяхъ хрупкія тѣла молодыхъ дѣвушекъ, костлявые бюсты лапитовъ, тяжелые крупы кентавровъ. Но смѣлости замысла и группировки странно противорѣчитъ небрежность и неискусство исполненія. Какое-нибудь движеніе, намѣченное сначала твердой чертой, внезапно исчезаетъ на мягкомъ камнѣ. Одна нога черезчуръ длинна, рука, повидимому, вдается сама въ себя, ухо косо разрѣзано, носъ приплюснутъ, голова сплюснута. Очень часто рука художника указываетъ на его мечту. Еще болѣе, чѣмъ на восточномъ фасадѣ, двѣ половины фронтона точно воспроизводятъ одна другую. Рисунокъ еще указываетъ на наивную правильность архаическаго искусства. Здѣсь совсѣмъ не видна та искусная симметрія Партенона, которая, очевидно, принимаетъ во вниманіе матеріальныя условія и умѣетъ постепенно согнуть фигуру на склонахъ, но которая въ то же время ищетъ гармонію въ общемъ отношеніи линій и группъ, а не въ дѣтскомъ воспроизведеніи однихъ и тѣхъ же деталей. Оба Олимпійскіе фронтоны представляются взору зрителя только соединеніемъ прекрасныхъ скульптурныхъ фрагментовъ. Гармонія уже существуетъ въ позѣ и въ группѣ, но ея нѣтъ еще въ цѣломъ; и рука не всегда еще умѣетъ воспроизвести то, что задумано въ головѣ [1]).

Французская экспедиція въ Морею, менѣе счастливая, чѣмъ въ отношеніе метоповъ, не открыла Олимпійскихъ фронтоновъ. Тѣмъ не менѣе, по большей части, они уцѣлѣ-

---

[1]) Несоотвѣтствіе между замысломъ и исполненіемъ настолько замѣтно, что его стараются объяснить, какъ это будетъ видно далѣе, гипотезой, что предполагаемые творцы этого произведенія, Пэоній и Алкаменъ, только дали эскизы, картоны, на основаніи которыхъ мѣстные мастера сдѣлали изваянія фронтоновъ. Другіе думаютъ, что небрежность работы, можетъ быть, преднамѣренная, что она извинима во всякомъ случаѣ въ украшеніи, расположенномъ на высотѣ 19 метровъ и предназначенномъ быть видимымъ издали. „Помѣстимъ мысленно эти фигуры въ тимпанъ, для котораго они сдѣланы: небрежность исчезнетъ, грубость смягчится; останется и только и будетъ видима смѣлость линій, мастерская простота работы, энэргія движенія, жизненность“. (O. Rayet l. c.).

ли, и послѣдняя германская экспедиція нашла ихъ въ нѣсколькихъ метрахъ отъ фасада. Ихъ возстановленіе не представляетъ особенно большихъ затрудненій. За исключеніемъ нѣсколькихъ изуродованныхъ фрагментовъ, фигуры сохранились еще довольно хорошо, такъ что можно съ точностью опредѣлить положеніе каждой изъ нихъ. Такимъ образомъ можно спорить о мѣстѣ только нѣкоторыхъ второстепенныхъ фигуръ. Такъ какъ Греки ставили изваянія просто на выдающуюся часть карниза, то на стѣнѣ и не находится никакихъ указаній. Отсюда и происходитъ несогласія ученѣйшихъ критиковъ о размѣщеніи группъ. Напр., на восточномъ фронтонѣ предположили помѣстить лысаго старика въ лѣвой части тимпана. Такъ какъ это лицо, съ очень выразительной физіономіей, повидимому, сильно заинтересовано дѣйствіемъ, то представляется болѣе естественнымъ помѣстить его такъ, чтобы оно смотрѣло на Зевса и героевъ. Но, по правдѣ сказать, мы считаемъ такого рода вопросы неразрѣшимыми; такъ какъ нѣтъ матеріальнаго доказательства, то всякій разрѣшаетъ ихъ на чисто субъективныхъ основаніяхъ. Эти детали размѣщеній тѣмъ болѣе соблазняютъ критиковъ, что тутъ они свободно могутъ пустить въ ходъ воображеніе. Въ концѣ концовъ, что за важность, смотритъ ли каменный старикъ или возница вправо или влѣво. Эти разногласія между современными учеными болѣе всего указываютъ на то, что Олимпійскіе ваятели еще не вполнѣ понимали, какъ надо располагать фигуры на фронтонѣ.

Паломникамъ, посѣщавшимъ Алтиду, оффиціальные толкователи, не колеблясь, объявляли, что Пэоній изъ Менде работалъ надъ восточнымъ фронтономъ, а Алкаменъ—надъ

---

[1]) Уступая желанію найти подлинное произведеніе двухъ великихъ мастеровъ, до сихъ поръ неизвѣстныхъ, и указать, что въ своихъ произведеніяхъ, предшествовавшихъ фронтонамъ Партенона, они подготовили тѣ пути, на которыхъ Фидій нашелъ различные элементы своего генія. О. Райе не поколебался прямо подтверждать преданіе, приписывавшее восточный фронтонъ Пэонію, „своего рода античному Микель-Анджело“, а другой — Алкамену, менѣе энергичному въ своемъ вдохновеніи и въ своихъ пріемахъ, но болѣе ученому, болѣе изящному и тонкому.

западнымъ. Современные критики часто оспаривали или защищали эту традицію съ тѣмъ большимъ ожесточеніемъ, что истину, повидимому, невозможно уловить. Прямыхъ доказательствъ не существуетъ, и ни одна изъ выставленныхъ гипотезъ не удовлетворила вполнѣ умы. Слѣдуетъ ли предполагать непосредственное участіе аѳинскихъ художниковъ? Въ крайности можно признать нѣкоторое сходство между нѣсколькими отдѣльными фигурами западнаго фронтона и аттическими изваяніями; но это сходство, повидимому, очень неопредѣленно, и очевидно, что фасады Олимпійскаго храма въ цѣломъ, вовсе не напоминаютъ фасады Партенона. Слѣдуетъ ли допустить, что аѳинскіе художники дали только эскизы, а что самое выполненіе было предоставлено элидскимъ мастерамъ? Такимъ способомъ можно было бы объяснить низкое исполненіе сравнительно съ замысломъ; но нельзя вообразить, чтобы знаменитые художники настолько мало заботились о подобномъ порученіи. Надо ли предполагать существованіе мѣстной школы ваятелей или вмѣшательство художниковъ, пришедшихъ изъ сѣверныхъ странъ[1])? Но это значило бы разсуждать по пустому и замыкаться въ заколдованный кругъ; только по одной Олимпіи стали намъ извѣстны эти такъ называемыя артистическія школы, посредствомъ которыхъ хотятъ объяснить характеръ фасадовъ Зевсова храма.

Къ чему всѣ эти гипотезы, которыя не могутъ быть серьезно провѣрены? Слѣдуетъ ли приписывать Олимпійскія фронтоны ваятелямъ аѳинскимъ, элидскимъ или сѣвернымъ? Правду сказать, мы ничего объ этомъ не знаемъ. Данныхъ для сравненія у насъ нѣтъ. Мы ничего не знаемъ о скульптурѣ Элиды или Ѳракійскихъ береговъ въ ту эпоху.

---

[1]) Ученый нѣмецкій археологъ Бруннъ авторъ Geschichte der griechischen Künstler, утверждалъ (Acad. de Baviere, 1876 и слѣд.; Mittheilungen des Deutschen Institutes in Athen., 1883, 82 и т. д.), что Пэоній принадлежитъ къ Ѳракійской и Македонской школѣ, къ которой равнымъ образомъ относится Лемносецъ Алкаменъ. Что касается Кекуле (Arch. Zeitung, 1883), то онъ считаетъ возможнымъ относить истинныхъ создателей фронтоновъ къ сицилійской школѣ.

У насъ даже нѣтъ ни одного произведенія Алкамена [1]). Изъ произведеній Пэонія уцѣлѣла одна статуя Побѣды; но это произведеніе позднѣйшее и совсѣмъ въ иномъ родѣ. Сама же аттическая школа средины V в., при жизни поколѣнія, предшествовавшаго славѣ Фидія, намъ совершенно неизвѣстна. Безъ сомнѣнія, лучше на время отказаться отъ того, что не можетъ быть въ достаточной мѣрѣ выяснено. Лучшимъ доказательствомъ нашего теперешняго незнанія служатъ тѣ разногласія, которыя мы видѣли между самыми лучшими историками античнаго искусства [2]).

Для того, чтобы примирить всѣ эти мнѣнія, критикѣ, мо-

---

[1]) Что касается до этой Побѣды, которая была видна издали на террасѣ Зевсова храма и которая была представлена весело и быстро летящей по небу, причемъ складки ея тонкаго дорическаго плаща гармонически развѣвались на ея крѣпкихъ и изящныхъ формахъ, относительно ея не можетъ быть никакого сомнѣнія: она была посвящена около 424 г. Мессенцами изъ Навпакта въ память ихъ побѣды надъ Лакедемонянами при Сфактеріи, и на треугольной базѣ была вырѣзана слѣдующая надпись: „Мессенцы и Навпактійцы Зевсу Олимпійскому. Десятая часть добычи, взятой у враговъ. Сдѣлана Пэоніемъ изъ Менде, который получилъ награду за изваянія наверху храма (ἀκρωτήρια)". Замѣтимъ, что смыслъ слова ἀκρωτήρια, по мнѣнію самого Райе, не можетъ быть, какъ нѣкоторые предполагали, распространенъ на фронтоны: его можно отнести только къ Побѣдѣ, сдѣланной изъ позолоченной бронзы, и къ двумъ вазамъ, помѣщеннымъ на верху фасада. Но Диль въ своихъ Excursions archeologique правильно замѣтилъ (стр. 256), что если сравнить Побѣду съ изваяніемъ восточнаго фронтона, то представится почти невозможнымъ приписать одному и тому же художнику столь разнородныя произведенія. Эта Побѣда, прибавимъ мы, сама по себѣ достаточно прекрасна, чтобы прославить своего творца; многими своими чертами она напоминаетъ знаменитую Побѣду Самоѳракійскую, одну изъ драгоцѣнностей Лувра: та же энергія въ движеніи и жизненность, тотъ же порывъ, тотъ же полетъ.

[2]) М. Колиньонъ въ своей прекрасной Histoire de la Sculpture grecque (т. I, стр. 456 и сл.) сильно настаиваетъ на неправдоподобности преданія, принятаго Райе и приписывающаго фронтоны Пэонію и Алкамену. Въ самомъ дѣлѣ, что касается до послѣдняго, то характеръ западнаго фронтона противорѣчитъ тому, что тексты говорятъ намъ о стилѣ столь изящнаго и тонкаго художника. Правда, нѣкоторые критики допускаютъ двухъ Алкаменовъ, одного болѣе древняго, родомъ лемносца, создателя фронтона; другого—болѣе молодого, аѳинянина и ученика Фидія. Но свидѣтельства, приводимыя въ подтвержденіе этого, не совсѣмъ надежны.

жетъ быть, достаточно явиться менѣе притязательной, ничего не искать сверхъ очевидныхъ фактовъ, предоставить истинѣ, которая ускользаетъ отъ дерзкихъ, обнаружиться самой. Между тѣмъ всѣ согласны видѣть въ Олимпійскихъ фронтонахъ характерныя черты греческой скульптуры средины V в. Конечно, между обоими фасадами замѣчается нѣкоторая разница; въ восточномъ художникъ, повидимому, болѣе вѣренъ традиціи, онъ сохраняетъ фигурамъ нѣсколько однообразныя позы и располагаетъ ихъ черезчуръ симметрично; въ западномъ—замѣчается болѣе смѣлости, движенія, жизни, искусства въ расположеніи группъ. Тѣмъ не менѣе оба фронтона представляютъ много сходнаго: въ самомъ дѣлѣ, нѣсколько дѣтская симметричность, свойственная архаической скульптурѣ, сильно еще противопоставляетъ всѣ группы западнаго фронтона другъ другу; на восточномъ встрѣчаются фигуры удачно и свободно поставленныя, таковы: угловыя статуи, лысый старикъ, лошади и ихъ возницы. Контрасты между двумя фасадами легко можно объяснить простой разницей въ сюжетахъ и личнымъ талантомъ художниковъ, и нѣтъ никакой необходимости объяснять ихъ вмѣшательствомъ различныхъ школъ. Равнымъ образомъ очевидно, что въ храмѣ Зевса исполненье часто бываетъ ниже замысла. Но это-то именно и характеризуетъ скульптуру, предшествовавшую Фидію. Только этотъ великій аѳинскій артистъ поставилъ вровень и исполненіе и замыселъ. Олимпійскіе фронтоны несомнѣнно принадлежатъ поколѣнію, непосредственно предшествовавшему поколѣнію Фидія. Правда, они менѣе совершенны и менѣе гармоничны, нежели фронтоны Партенона, однако и въ нихъ есть великолѣпныя фигуры, и эти фронтоны занимаютъ важное мѣсто въ исторіи греческой скульптуры. Въ нихъ ясно видно доказательство борьбы художниковъ съ идеей и съ мраморомъ. Въ этомъ скорѣе, чѣмъ въ фантастическихъ художественныхъ школахъ, можно найти объясненіе скульптурныхъ украшеній Зевсова храма [1]).

[1]) Самая оригинальность этихъ изваяній и неожиданныя качества, ко-

Кромѣ живописи, мозаики, бронзы и группъ фронтона, украшеніе памятника заключается въ украшенныхъ скульптурою метопахъ. Какъ мы видѣли, внѣшній фризъ украшенъ одними лишь раскрашенными эмблемами и символами. Барельефы оставлены для внутренняго фриза, для фриза портика. Ихъ помѣстили на западной и на восточной сторонѣ, надъ входомъ въ пронаосъ и въ опистодомъ. На каждомъ фасадѣ насчитываютъ по 6 группъ; онѣ изваяны изъ камней вышиною въ 1 м. 60 см.; фигуры, слѣдовательно, почти въ натуральную величину. Эти барельефы представляютъ 12 подвиговъ Геракла [1]). Они отчасти открыты французской экспедиціей въ 1829 г., отчасти экспедиціей нѣмецкой. Многіе изъ нихъ сохранились довольно хорошо, какъ напр., группа Атласа, Стимфалійскія птицы, Авгіевы конюшни, захватъ Цербера, особенно критскій быкъ. Съ помощью найденныхъ фрагментовъ и описаній Павзанія можно возстановить достаточно вѣрно большинство сценъ, изображенныхъ на другихъ метопахъ.

Надъ входомъ въ пронаосъ барельефы были расположены въ слѣдующемъ порядкѣ, отъ юга къ сѣверу:

1) Эримантскій вепрь. Гераклъ несетъ на плечахъ живого звѣря. Трепещущій Еврисѳей спрятался въ бочку, вкопанную въ землю, и дѣлаетъ герою знакъ не приближаться.

2) Похищеніе лошадей Діомеда. Гераклъ накинулъ возжу на одну изъ дикихъ лошадей и, держа ее лѣвой рукой, выгибается, чтобы избѣгнуть удара копытомъ.

3) Пораженіе Геріона. Геркулесъ угоняетъ стада тройнаго Геріона, находившіяся около Гадеса. Онъ уже убилъ пастуховъ и собакъ. Теперь онъ сражается съ чудовищемъ. Одно изъ трехъ тѣлъ Геріона ранено и падаетъ на землю.

торыя открылись лицамъ, производившимъ раскопки, не мало способствовали смущенію историковъ искусства и порожденію разнообразныхъ противорѣчивыхъ комментаріевъ. „Представьте себѣ, говоритъ Райе, охотника, подстерегающаго косулю и видящаго передъ собой вепря, и вы поймете смущеніе, произведенное этими находками“.

[1]) О двѣнадцати подвигахъ Геракла см. E. Talbot, Mythologie grecque et latine. P. 1890.

Два другія тѣла, покрытыя щитомъ, стоя на колѣняхъ, еще борятся, но уже можно предугадать исходъ борьбы. Гераклъ поставилъ ногу на бедро своего врага и устремляется впередъ, чтобы покончить съ нимъ.

4) Атлантъ и Гесперіды. Гераклъ съ сложенными ногами, съ напруженными мускалами, крѣпкій какъ колонна, съ приподнятыми руками и подушкой на головѣ, поддерживаетъ небесный сводъ. Передъ героемъ находится бородатый Атлантъ съ волосами, собранными въ діадему, крѣпкаго

Гераклъ, Атлантъ и одна изъ Гесперидъ (Олимпійская метопа).

сложенья, съ протянутыми руками, въ которыхъ находятся золотыя яблоки. Сзади Геракла стоитъ одна изъ Гесперидъ, одѣтая въ тунику, въ которой скрывается ея правая рука; лѣвой рукой, поднятой на высоту головы, она, кажется, хочетъ помочь герою и взять на себя часть тяжести [1]).

[1]) Извѣстно сказаніе, что Гераклъ предложилъ Атланту замѣнить его на время въ тяжелой обязанности поддерживать тяжесть міра, если онъ согласится собрать для него яблоковъ въ знаменитомъ саду Гесперидъ. Условіе было принято, и Олимпійскій ваятель представилъ именно тотъ моментъ, когда Атлантъ приноситъ герою золотыя яблоки.

5) Авгіевы конюшни. Сцена изображена съ любопытнымъ реализмомъ. Гераклъ, съ тѣломъ напрягающимся отъ усилій, съ напружившимися жилами, отставивъ правую ногу впередъ, опирается на лѣвую ногу и широкимъ заступомъ толкаетъ въ рѣку навозъ. Сзади Аѳина, въ шлемѣ, въ длинной туникѣ, открывающей только шею, руки и концы ногъ, лѣвой рукой опирается на щитъ, а правую протягиваетъ, чтобы ободрить героя.

6) Захватъ Цербера. Гераклъ высокаго роста, худой и изсохшій, откинувшись назадъ, съ напряженными отъ страшнаго усилія мускулами, тянетъ къ себѣ связанную собаку.

Справа Цербер, вовсе не страшный какъ у поэтовъ, а мирно лежащій, легко сопротивляется веревкѣ и смотритъ на героя съ безпокойнымъ добродушіемъ и вопросительнымъ взглядомъ охотничьей собаки.

На западномъ фасадѣ, надъ входомъ въ опистодомъ, изваянія идутъ въ такой послѣдовательности, отъ сѣвера къ югу:

1) Немейскій левъ. Животное лежитъ на землѣ совершенно укрощенное; но его морда еще искажена отъ ярости, его напружившіеся мускулы указываютъ на горячій бой. Гераклъ, безбородый, съ наклоненной головой, ставитъ правую ногу на спину животнаго. Стоящая около Аѳина рукоплещетъ побѣдѣ героя.

2) Лернейская гидра. Отъ массивнаго и безформеннаго обрубка, оканчивающагося крокодиловымъ хвостомъ, во всѣ стороны выходятъ змѣиныя головы, которыя угрожаютъ герою и защищаютъ чудовище жалами и чешуею.

3) Стимфалійскія птицы. Бородатый Гераклъ, безъ одеждъ, представленъ стоящимъ прямо, прекрасный своей идеальной силой и изяществомъ. Онъ держитъ въ рукѣ добычу, которую подаетъ Аѳинѣ, сидящей на скалѣ; Аѳина одѣта въ платье съ длинными складками, которыя охватываютъ ея колѣни и открываетъ ея гибкія ноги.

4) Критскій быкъ. Эта безспорно наилучшая изъ Олимпійскихъ метопъ. Она открыта французами въ 1829 году и дополнена въ настоящее время нѣмецкими раскопками,

которыя открыли голову быка. Все въ ней удивительно по своей силѣ и жизненному реализму. Гераклъ (съ бородой) съ искаженнымъ лицомъ, обнаженный, съ тѣломъ искривленнымъ отъ усилій, опирается на правую ногу, энергично

Стимфалійскія птицы. (Олимпійская метопа).

откидывается назадъ своимъ мощнымъ бюстомъ, на которомъ ясно выступаютъ мускулы и ребра. Лѣвой рукой онъ держитъ рога быка, который, вытянувъ свое тѣло сзади героя, бьетъ по воздуху хвостомъ и обращаетъ къ Гераклу свою яростную и угрожающую голову. Смѣлость рисунка и линій, твердость лѣпки дѣлаютъ этотъ барельевъ однимъ изъ драгоцѣнностей греческаго искусства [1]).

[1]) Эта и предшествующая метопа находятся въ Луврѣ. Другія, также какъ фрагменты фронтоновъ, сохраняются въ Олимпіи въ музеѣ, основанномъ аѳинскимъ банкиромъ Зингросомъ.

5) Керинитская лань. Найдены только фрагменты. Гераклъ уперся колѣномъ въ повергнутое и лежащее на землѣ животное.

6) Амазонка Ипполита. Есть только голова воительницы, благороднаго и изысканнаго рисунка. Лицо уже застыло, глаза закрыла смерть. За правымъ ухомъ разбросаны въ безпорядкѣ волосы, которые схватилъ Гераклъ, чтобы остановить и поразить амазонку.

Итакъ, 12 метопъ портика представляютъ сюжеты аналогичные, подвиги героя, любимца Аѳины и легендарнаго основателя олимпійскихъ игръ. Тѣмъ не менѣе между этими различными барельефами замѣчаются удивительные контрасты. То, какъ въ метопѣ Атланта и Авгіевыхъ конюшень, замѣчается большая наивность композиціи и неискусное исполненіе. То проявляется замѣчательная смѣлость рисунка и знанье лѣпки, какъ въ Немейскомъ львѣ и въ Критскомъ быкѣ. Несмотря на это неравенство замысла и исполненья, всѣ метопы, въ различной степени, обнаруживаютъ архаическую манеру [1]). Творцы этихъ барельефовъ еще менѣе извѣстны, чѣмъ творцы фронтоновъ: въ данномъ случаѣ древніе не оставили намъ даже преданій. Во всякомъ случаѣ метопы, повидимому, нѣсколько болѣе ранняго происхожденія.

На фрагментахъ метоповъ найдено болѣе слѣдовъ краски,

---

[1]) Представляется вѣроятнымъ, что эти барельефы, совершенно иного, первобытнаго стиля, чѣмъ метопы Аѳинскаго Тезейона, сработанныя девятью годами позже и представляющія тотъ же сюжетъ, суть произведенія туземныхъ мастеровъ, которыми архитекторъ пользовался въ самый моментъ построенья храма, т. е. между 460 и 450 годами. Эти Пелопонесскіе мастера иной разъ обнаруживаютъ нѣсколько сухую и грубую манеру; но въ тоже время ихъ большія достоинства заставляютъ насъ имъ удивляться: и они, подобно ваятелямъ фронтоновъ, достойны считаться въ числѣ предшественниковъ Фидія. Сравните съ метопами Партенона прекрасную Луврскую метопу, сравненье интересно, и Олимпійскій барельефъ не поблѣднѣетъ. — Уже въ 1831 году Рауль Рошеттъ, въ своемъ замѣчательномъ докладѣ, прочитанномъ (30 апр.) въ публичномъ засѣданіи Академій, не поколебался признать этотъ грубый и *провинціальный* характеръ метопъ.

чѣмъ на фигурахъ фронтоновъ. Мы думаемъ, что живописное украшеніе фриза портика было на самомъ дѣлѣ болѣе изобильно. По нашему мнѣнію, это легко объяснимо. Для соотвѣтствія бѣлому стержню колоннъ и чтобы сохранить гармонію фасада, слѣдовало сохранить бѣлое пятно на вершинѣ зданія, на фронтонѣ. Напротивъ, метопы, которыя сопровождали стѣнную живопись портика, должны были быть выдвинуты болѣе живыми красками и болѣе многочисленными металлическими украшеньями. На красномъ фонѣ метопы, безъ сомнѣнья, выдавались нѣкоторыя бѣлыя части; но волосы и губы лицъ, тѣла животныхъ и чудовищъ, много другихъ частей были еще покрыты красной, коричневой, желтой и голубой краской. Эти сильные тоны смягчали дѣйствіе, производимое изваяніями, которыя въ настоящее время, съ холоднымъ однообразіемъ мрамора, представляются нѣсколько жесткими при своемъ наивномъ рисункѣ или сильной лѣпкѣ.

Раскраска капителей колоннъ, антаблемента и стѣнъ; мозаика на полу; металлическіе щиты и другія украшенія, почти бѣлыя изваянія фронтоновъ на голубомъ полѣ, а подъ портикомъ, надъ входомъ въ храмъ, раскрашенные барельефы на красномъ полѣ метопъ; затѣмъ вдоль перилъ, ведшихъ снаружи къ восточному фасаду, бронзовыя приношенія, которыя выдѣлялись темными цвѣтами на свѣтломъ фонѣ колоннъ и стѣнной живописи; вотъ существенные элементы внѣшняго украшенья Зевсова храма [1]).

В. Лалу и И. Монсо.

(Restauration d'Olympie стр. 77—92 P. 1889).

---

[1]) Внутри храма, въ полусвѣтѣ наоса, вырисовывалось чудо Алтиды, къ несчастію навѣки погибшее, произведеніе Фидія, статуя Зевса Панелленія. Павзаній и Страбонъ описали ее довольно точно. Позднѣе, Катрмеръ де Энси (Jupiter Olympien, 1814) попытался ее реставрировать. Богъ сидѣлъ на тронѣ изъ слоновой кости и золота; въ правой рукѣ онъ держалъ крылатую Побѣду, въ лѣвой—золотого орла. Статуя, высотою въ 13 меровъ, была изъ слоновой кости и золота; золотое одѣяніе, усыпанное

2—*Изваянія Партенона: фронтоны.*

„При входѣ въ храмъ, называемый Партенономъ, говоритъ Павзаній, все то, что находится на такъ называемыхъ фронтонахъ, имѣетъ отношеніе къ рожденію Аѳины.“ Вотъ единственное свидѣтельство, оставленное намъ древними относительно сюжета, представленнаго на восточномъ фронтонѣ великаго памятника въ Акрополѣ, а уцѣлѣвшихъ мраморовъ не достаточно, чтобъ пополнить это сухое указаніе. Уцѣлѣли однѣ только фигуры двухъ оконечностей тимпана; всѣхъ среднихъ фигуръ не достаетъ и не доставало уже въ то время, когда Каррей посѣтилъ Аѳины съ маркизомъ Ноантелемъ, въ декабрѣ 1674 года [1]). По всей вѣроятности

звѣздами и цвѣтами, лежало на колѣняхъ и открывало грудь. Что касается типа лица, то артистъ придалъ ему тотъ характеръ ясной и важной красоты, который воспроизведенъ на многихъ античныхъ бюстахъ и который впослѣдствіи одинъ только Лизиппъ рѣшился измѣнить. По мнѣнію С. Рейнака, одной изъ частичныхъ, наиболѣе точныхъ воспроизведеній Зевса была терракотовая голова, найденная въ Смирнѣ и купленная въ этомъ городѣ для Лувра. Знаменитый Зевсъ Вероспи въ Ватиканѣ, несомнѣнно, подвергся вліянію Олимпійскаго оригинала; но Зевсъ Отриколи и Юпитеръ Версальскій, повидимому, болѣе близки къ Зевсу Лизиппа, чѣмъ Фидія. По окончаніи работъ въ Акрополѣ, вѣроятно, въ слѣдъ за изгнаньемъ изъ Аѳинъ, художникъ былъ призванъ въ Олимпію вмѣстѣ съ своимъ родственникомъ, живописцемъ Паненомъ, который и украсилъ внутренность храма рядомъ фресокъ. Удивленіе древнихъ къ произведенію Фидія было общее: Діонъ Хризостомъ, Епиктетъ, Светоній сохранили свидѣтельства этого. „Но самое трогательное, говоритъ Ш. Диль (l. c.), это прекрасная и наивная легенда, которая передавалась олимпійскимъ преданіемъ. Когда Фидій окончилъ свое произведеніе, когда статуя была поставлена на высокомъ пьедесталѣ въ глубинѣ святилища, то онъ обратился къ богу съ горячей мольбой, прося какимъ-нибудь особымъ знакомъ дать ему знать, что онъ доволенъ своимъ земнымъ изображеніемъ. Въ тоже мгновеніе съ яснаго неба раздался ударъ грома, и молнія, какъ видимый знакъ довольства бога, пала на порогъ святилища“.

[1]) Партенонъ былъ еще почти невредимъ, когда рисовальщикъ Каррей, привезенный Ноантелемъ, французскимъ посломъ въ Константинополѣ, нарисовалъ статуи фронтона, а также метопы и фризы. Эти наброски, естественно, представляютъ самое драгоцѣнное пособіе для возстановленія скульптурныхъ украшеній храма. Они изданы въ Athenes aux quinzie me, seizieme et dix-septieme siecles Лаборда (т. I).

они были уничтожены, когда Партенонъ былъ обращенъ въ церковь и когда, чтобы освѣтить абсидъ, обращенный, согласно обычаю, къ востоку, пробили сзади его широкое окно; эти бреши уничтожили отъ 7 до 9 статуй.

Пытаться найти точную композицію этой центральной части сцены и стараться графически возстановить ее—было бы простой игрой остроумія, не совсѣмъ серьезной. Но можетъ быть, не было бы настолько химеричнымъ отыскивать, какъ художникъ понялъ свой сюжетъ и какое миѳическое событіе онъ изобразилъ [1]). Было бы слишкомъ утомительно входить въ подробности всѣхъ системъ, придуманныхъ двадцатью или тридцатью археологами, занимавшимися этимъ вопросомъ. Наиболѣе популярны двѣ изъ нихъ: на основаніи первой Фидій, щепетильный въ передачѣ легенды, выбралъ моментъ, когда юная богиня въ полномъ вооруженіи выходитъ изъ черепа Зевса; это странное рожденіе, въ самомъ дѣлѣ, часто встрѣчалось на вазахъ, особенно на вазахъ древняго стиля, но кромѣ того, что въ немъ есть смѣшная сторона, которая не шокировала только благодаря народной вѣрѣ, попытайтесь понять пластическую композицію подобной сцены! По другой гипотезѣ артистъ изобразилъ Аѳину, въ полномъ вооруженіи появляющуюся среди изумленнаго Олимпа. Это тема гомерическаго гимна:

„Я пою Аѳину Палладу, могущественную богиню, съ изъ-зелено-синими глазами, многодумную, съ непреклоннымъ сердцемъ; чистую дѣву, разрушительницу городовъ, несокрушимую, которую мудрый Зевсъ породилъ одинъ изъ своей священной головы, въ полномъ, блестящемъ золотомъ вооруженіи. При взглядѣ на нее изумились всѣ безсмертные. Она, выйдя изъ черепа Зевса, держащаго эгиду, сдѣлала стремительный прыжокъ, и обширный Олимпъ содрог-

[1]) Курціусъ имѣлъ основаніе сказать, что необходимо вѣрно объяснить группы въ центрѣ восточнаго фронтона, если хотятъ найти безспорное объясненіе для всѣхъ изваяній и въ частности для изваянія внутренняго фриза.

нулся отъ ужаса подъ взглядомъ богини съ изъзелено-синими глазами; вся земля вокругъ ужасно прозвучала; море взволновалось, поднялись мрачныя волны и внезапно вылилась соленая вода; блестящій сынъ Гиперіона остановилъ на нѣкоторое время своихъ быстроногихъ коней, до тѣхъ поръ, пока юная Аѳина Паллада не сняла съ своихъ безсмертныхъ плечъ своего божественнаго оружія: и мудрый Зевсъ прояснился". Конечно, это прекрасные стихи, достойные вдохновить Фидія, стихи, которые могли породить грандіозную композицію, хотя съ спеціальной точки зрѣнія, съ точки зрѣнія фронтоннаго украшенія они имѣютъ серьезное неудобство, раздѣляя интересъ между двумя лицами, которыхъ трудно расположить симметрично. По той или иной причинѣ, но ваятель, позднѣе заимствовавшій у Гомера идею своего Юпитера Олимпійскаго [1]), на этотъ разъ, повидимому,

---

[1]) См. выше. Зевсъ Олимпійскій и Аѳина Партеносъ считались двумя главнѣйшими произведеніями Фидія. Великій ваятель прибѣгнулъ ко всѣмъ рессурсамъ своего искусства, чтобы прославить богиню покровительницу города и въ лицѣ ея самъ городъ. Изъ его мастерской сначала явилась Аѳина Промахосъ, колоссальная статуя въ 50 фут. высотою (по мнѣнію Михаэлиса только въ 9 м.), которая была поставлена подъ открытымъ небомъ въ Акрополѣ между воротами крѣпости и древнимъ храмомъ Аѳины: это была богиня воительница; въ рукѣ у нея находились копье и щитъ, и легенда говоритъ, что золоченый конецъ копья и верхушка шлема богини служили морякамъ, приближавшимся къ мысу Сунію, знакомъ для распознанія аѳинской крѣпости. Промахосъ была покровительницей Кимоновскихъ Аѳинъ, воительницей, защищавшей Элладу. Но во время Перикла имѣли о государствѣ болѣе широкое понятіе и хотѣли поставить въ Партенонъ новую статую Аѳины, великолѣпное и колоссальное произведеніе, блестящее доказательство богатства великаго города, выраженіе всего расцвѣта искусства. И для того, чтобы этого достигнуть, прибѣгли къ ваянію изъ слоновой кости и золота, требующему сотрудничества скульптора съ живописцемъ и даже съ архитекторомъ,—Такъ называемая Паллада Ленормана, находящаяся въ Аѳинахъ, и статуя, найденная на площади Варвакейона въ 1881 году, представляются подражаніями Фидіеву оригиналу, извѣстному до тѣхъ поръ по одному описанію Павзанія. „Статуя Аѳины, писалъ этотъ авторъ, сдѣлана изъ слоновой кости и золота. По срединѣ ея шлема находится фигура сфинкса, а по сторонамъ—грифоны... Статуя богини, одѣтая въ тунику, изображена стоящей, на груди у нея голова медузы, сдѣланная изъ сло-

не совѣтовался съ поэтомъ. Выраженія Павзанія, кажется, указываютъ на то, что изображено было не самое рожденіе Аѳины, а моментъ, предшествовавшій этому. Торсъ Гефеста, еще существующій въ Аѳинахъ, подтверждаетъ это предположеніе: руки разбиты, но движеніе плечъ указываетъ, что они были подняты. Слѣдовательно, богъ былъ готовъ поразить своей сѣкирой, и черепъ Зевса еще не былъ полуоткрытъ. Поэтому можно себѣ представить, по срединѣ тимпана, Олимпійскаго властителя, сидящаго на тронѣ; по правую руку отъ него Гефестъ, а затѣмъ 2—3 фигуры, въ числѣ которыхъ были, безъ сомнѣнія, Гитія и Гермесъ; съ другой стороны—Аполлонъ и Артемида; и если остающееся мѣсто требуетъ еще 2—3 личностей, то между Олимпійскими богами можно сдѣлать богатый выборъ.

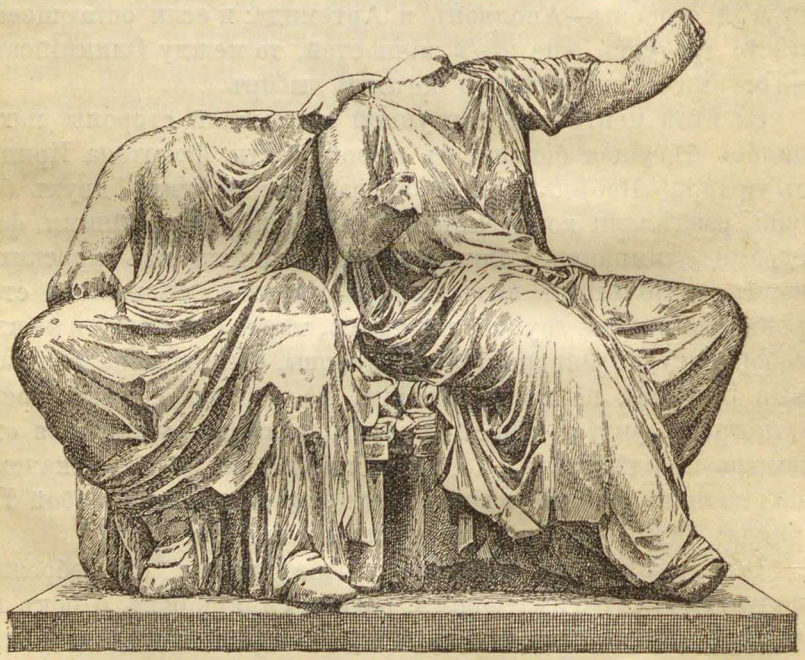
За этой центральной группой съ каждой стороны находилась бѣгущая богиня, въ лѣвой части фронтона Ирида, съ правой—Побѣда. Вертикальныя линіи этихъ двухъ богинь раздѣляли композицію. Между ними и крайними фигурами тимпана, Солнцемъ, выходящимъ изъ морскихъ волнъ, и Ночью, въ нихъ погружающеюся, съ каждой стороны находились группы изъ трехъ, тѣсно связанныхъ между собой фигуръ. Фигуры правой стороны, обыкновенно называемыя Парками, по моему мнѣнію, не что иное, какъ часы; изъ трехъ фигуръ лѣвой стороны, наиболѣе удаленная отъ центра и, слѣдовательно, находящаяся въ болѣе лежачемъ положеніи, по всей вѣроятности, представляетъ собой Геракла; двумя другими мы должны заняться.

Обѣ одѣтыя въ длинные мягкіе хитоны, съ небрежно полуоткрытымъ гиматіономъ, богини сидятъ бокъ о бокъ на четыреугольныхъ скамьяхъ, покрытыхъ сложенными въ нѣсколько разъ коврами. Это сѣдалище похоже на то, кото-

новой кости. Въ одной рукѣ богиня держитъ копье; у ногъ ея щитъ, а около копья змѣя, которая, какъ говорятъ, представляетъ Эрихтонія. На пьедесталѣ статуи изображено рожденіе Пандоры". (1, XXIV, 5—7). Что касается до знаменитой реставрировки, сдѣланной въ 1860 г. скульпторомъ Симаромъ на средства герцога де Люиня, то въ настоящее время она не представляетъ особаго интереса.

рое, въ гомерическомъ гимнѣ, Деметра, пришедшая подъ видомъ простой смертной искать убѣжища у очага Келіоса, предпочитаетъ болѣе покойному стулу (χλισμός), который хочетъ ей уступить Метанейра. На подобныхъ же сѣдалищахъ, покрытыхъ львиными шкурами, посадилъ Олимпійскія божества горшечникъ Созій на чудномъ кубкѣ, находящемся въ берлинскомъ музеѣ.

Одна изъ богинь, сидящая прямо и глубже на своей скамьѣ, положила правую руку на колѣно, а лѣвой рукой нѣжно опирается на плечо своей сосѣдки. Эта



Деметра и Кора. (Группа съ восточнаго фронтона Партенона).

послѣдняя, немного возвышаясь на коврѣ, покрывающемъ ея табуретъ и, обратившись нѣсколько вправо, видна въ три четверти; ея поза и жестъ выражаютъ удивленіе; ея лѣвая рука, безъ сомнѣнія, опиралась на скипетръ. Нѣтъ

никакого намека на то, что было у нея въ правой рукѣ, выдвинутой впередъ.

Лику пришла въ голову странная мысль назвать эти двѣ фигуры именами Афродиты и Лейто. Брондштедтъ[1]) признавалъ въ нихъ Часы, Миллингенъ, развивая далѣе гипотезу датскаго археолога, назвалъ ихъ Талло и Авксо. Велькеръ, Овербекъи В. Ллойдъ признали это. Но Часы, какъ и Хариты или Граціи, съ которыми они часто смѣшиваются, почти всегда бываютъ въ числѣ трехъ; чтобы быть послѣдовательными, слѣдовало бы искать третью сестру въ богинѣ, бѣгущей къ двумъ другимъ, и въ которой всѣ согласно видятъ Ириду. Поэтому нѣтъ сомнѣнья, что гипотезу Брондштедта слѣдуетъ оставить, и что въ этой группѣ слѣдуетъ признать двухъ великихъ богинь, Деметру и Кору. Висконти первый предложилъ эти имена; за нимъ послѣдовало большинство археологовъ: Велькеръ (съ тѣхъ поръ однако измѣнившій свою мысль), Ревенсъ, Коккерелль, Гергардъ, Фалкенеръ, Бёлэ и, наконецъ, Роншо и Михаэлисъ. Но какой изъ двухъ фигуръ принадлежитъ имя Деметры? которой—имя Коры? Тутъ позволительно колебаніе. Болѣе общее мнѣніе, которое между прочимъ высказываютъ Коккерель и Михаэлисъ, состоитъ въ томъ, что Кора есть статуя, ближайшая къ углу тимпана; признаюсь, для меня представляется болѣе вѣрнымъ противоположное мнѣніе. Въ самомъ дѣлѣ, если лѣвая фигура представляется меньше другой, то это потому, что ковры, которыми покрыто ея мѣсто, не такъ толсты и потому, что она сидитъ непрямо; и это, а также ширина груди и бедръ указываетъ на пожилую женщину, бывшую матерью; напротивъ, сосѣдка ея сидитъ въ оживленной позѣ, имѣетъ крѣпкое тѣло и узкія формы молодой женщины, которая еще мало была матерью. Жестъ, выражающій нѣжную привязанность, рав-

---

[1]) Voyage et Recherches dans la Grece, вып 2. „Въ Иридѣ—настолько иная система, пишетъ Бёлэ (l'Acropole d' Athenes, т. II, стр. 75), въ ней такъ ясно высказывается иная идея, что невозможно раздѣлить мнѣніе Бронштедта".

нымъ образомъ болѣе приличенъ матери, чѣмъ дочери: въ группѣ, которую Дамофонъ Мессенскій[1]) сдѣлалъ для храма Акакесіона, въ Аркадіи, Деметра такимъ же образомъ положила руку на плечо дочери, а эта послѣдняя въ лѣвой рукѣ держала скипетръ.

Если бы было доказано, что правая фигура на фронтонѣ Партенона точно также опиралась лѣвой рукой на скипетръ, аналогія была бы полная и вопросъ былъ бы рѣшенъ; но даже въ томъ случаѣ, если бы были склонны предполагать, что она держала факелъ, то этотъ атрибутъ нисколько бы не противорѣчилъ моей гипотезѣ. Правая рука богини, безъ сомнѣнія, также держала что-нибудь, и Бёлэ предполагалъ, что колосья. Но почему не предположить, что это былъ гранатъ, навсегда рѣшившій судьбу Коры [2])? Въ правой рукѣ другой фигуры, вѣроятно, тоже былъ бронзовый предметъ, и, безъ сомнѣнія, матеріалъ, прикрѣплявшій этотъ предметъ къ рукѣ, былъ причиной того, что ладонь и пальцы растрескались. На этотъ разъ не былъ ли это пучекъ колосьевъ? Мнѣ кажется, что складки одѣянія на животѣ такъ расположены, какъ будто даютъ имъ мѣсто.

Что теперь сказать объ удивительномъ искусствѣ, которое обнаруживается въ этихъ фигурахъ, наиболѣе, можетъ быть, совершенныхъ изъ всѣхъ фигуръ, находящихся на обоихъ фронтонахъ? Предъ этими произведеніями, на которыя, по энергичному выраженію Цицерона, люди взглянутъ и сейчасъ же хвалятъ, предъ этими разнообразными красотами, настолько тѣсно связанными, что онѣ составляютъ одно цѣлое, хочется отдаться своимъ инстинктивнымъ впечатлѣніямъ.

---

[1]) Дамофонъ Мессенскій жилъ около С II Ол.

[2]) Когда Деметра умоляла Зевса возвратить ему ея дочь Кору, похищенную Аидомъ, отецъ боговъ согласился, но подъ условіемъ, если она еще ничего не ѣла въ преисподней; но она пососала зернышки граната, что и было открыто Аскалафомъ, видѣвшимъ это. Такимъ образомъ она могла получить только право проводить на землѣ 6 мѣсяцевъ въ году (см. Тальбо, Mythologie grecque et latine и Диль, Excursions archeologiques en Grece, стр. 291—302 объ Элевзинскихъ мистеріяхъ).

Отдавать отчетъ въ своемъ изумленіи, входить въ отдѣльные мотивы его представляется какъ бы профанаціей чувствъ, которыя имѣютъ въ себѣ нѣчто священное. Тѣмъ не менѣе этотъ анализъ необходимъ, хотя бы для того, чтобы подтвердить наше первое впечатлѣніе. Но что съ перваго взгляда поражаетъ насъ въ этихъ мраморахъ, это крайняя простота, которая безъ усилій и, можно сказать, безсознательно достигаетъ высшаго величія. Поза совершенно естественная, полная непринужденности, и линіи, какъ бы случайно, оказываются въ высшей степени изящными. Всѣ отдавшись нѣжности, обѣ богини совсѣмъ не думаютъ о томъ, что на нихъ смотрятъ; онѣ не позируютъ и, тѣмъ не менѣе, представляютъ собою группу крайне гордаго склада, самаго гармоническаго вида. Второе достоинство—это солидная конструкція тѣла: ваятель оставилъ неприкрытымъ лишь то, что оставалось неприкрытымъ при тогдашнемъ костюмѣ Аѳинянокъ, голову, шею и руки; все остальное закрыто костюмомъ; но насколько этотъ костюмъ, не обрисовывая формы, что было бы преувеличеньемъ, даетъ возможность угадать подъ этими широкими складками мощное сложеніе! Наконецъ, на художниковъ въ частности произведутъ впечатлѣніе гибкость и сочность лѣпки, эти пышныя и скромныя одежды, эти полныя и нѣжныя формы обнаженной руки Коры. Человѣкъ, извлекшій изъ мрамора эти божественныя фигуры, не нашелъ еще по истеченіи 23 вѣковъ себѣ равнаго, и его произведенія внушаютъ всѣмъ зрителямъ тѣже чувства удивленья и благоговѣнія, которыя въ выше приведенномъ гомерическомъ гимнѣ безсмертные испытываютъ при видѣ Аѳины, въ полномъ вооруженіи появляющейся среди нихъ:

σέβας δ'ἔχε παντας ὁρῶντας
ἀθανάτους [1])

О. Райе.

(Monuments de l'art antique, t. 1. P. 1880).

---

[1]) Западный фронтонъ болѣе изуродованъ. По мнѣнію Михаэлиса (Der Parthenon), на немъ была изображена Аѳина съ Кефиссомъ и Илиссомъ,

3—*Фризъ Партенона.*

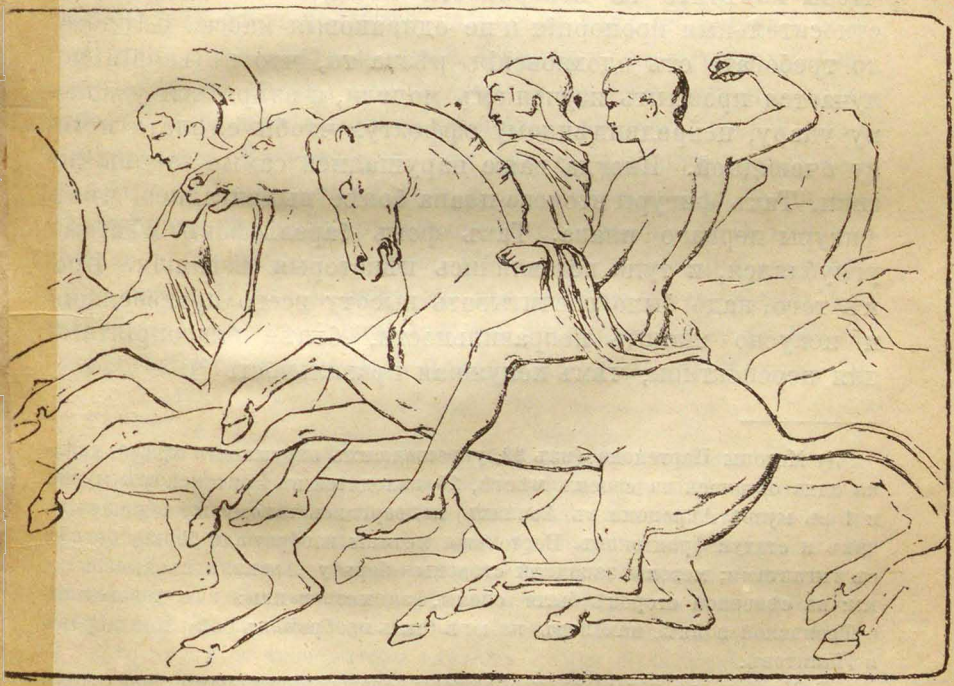
Фризъ Партенона [1]) болѣе извѣстенъ въ Европѣ, чѣмъ статуи фронтоновъ, потому что онъ изваянъ примѣнительно къ понятіямъ обыкновенныхъ среднихъ людей. Общественное мнѣніе связываетъ имя Фидія съ этимъ произведеніемъ въ особенности, и можетъ быть, не безъ основанія.

послѣ ея побѣды надъ Посейдономъ въ легендарной борьбѣ за покровительство Аттикѣ. См. Курціусъ, Histoire grecque II, стр. 636: „на западномъ фронтонѣ видны божества водъ Аттики, фигуры которыхъ, будучи расположены по угламъ, составляютъ раму картины, и такимъ образомъ этой частью картины намекаютъ на самую область Аттику. Аѳина находится по срединѣ, равно какъ и Посейдонъ: первую сопровождаетъ кортежъ мѣстныхъ божествъ, за вторымъ слѣдуютъ геніи водъ. Они только что спорили изъ-за Аѳинъ. Борьба кончена, суровый богъ долженъ уступить, а счастливая земля, за которую безсмертные боги вступили въ борьбу, съ двухъ сторонъ получила привилегію на несокрушимое величіе, и самая борьба стала для нея благодѣяніемъ.

[1]) Большая часть осколковъ фриза находится въ Британскомъ музеѣ; Акропольскій музей обладаетъ лишь нѣсколькими изъ нихъ, а фризъ западный остался на мѣстѣ. Объясненіе этой обширной композиціи было предметомъ продолжительныхъ споровъ. Что сцена представляла празднованье великихъ панаѳиней, въ этомъ никто не сомнѣвается. „Но, говоритъ Курціусъ (Hist. grecque, т. II, стр. 638, прим.), если намъ хотѣли представить самую процессію, то у насъ нѣтъ центральнаго пункта, около котораго все сосредоточивается. Даже на восточномъ фризѣ, прибавляетъ онъ, мы видимъ однѣ только простыя группы, которыя скорѣе заставляютъ думать о приготовленіяхъ къ празднеству". Это приготовленіе само есть актъ священный, безъ котораго боги не присутствовали бы на празднествѣ; но мы видимъ здѣсь Асклепія и Гигію, Посейдона, Аглавру, Пандрозу, Зевса, Геру, Арея и т. д. Курціусъ предполагаетъ, что во время Панаѳиней депутаціи, пришедшія изъ колоній, и представители класса метековъ являлись къ властямъ, до начала празднествъ, что исполнялись музыкальные отрывки, а также церемоніи, указанныя заблаговременно. Колиньонъ (Manuel d'archeologie grecque) говоритъ, что на восточномъ фризѣ представлены священные обряды, совершаемые въ честь Аѳины Паллады дѣвами Эрефорами и верховной жрицей: это—главный сюжетъ, по его мнѣнію, а боги присутствуютъ при этомъ, чтобы посмотрѣть на шествіе, проходящее вдали: на всадниковъ возницъ, жертвы, которыя ведутся къ алтарю, на женщинъ и дѣвушекъ, несущихъ утварь для жертвоприношенія.

Не понятно, какимъ образомъ слѣдуетъ приписывать Фидію такой огромный трудъ.

Въ этихъ изваяніяхъ замѣчается громадная разница между композиціей и исполненіемъ. Въ композиціи есть единство, которое всѣми признается. Тутъ одинъ принципъ, одинъ рисунокъ, одинъ стиль. Чувствуется, что одно и тоже вдохновеніе сдѣлало набросокъ всѣхъ картинъ. Напротивъ, исполненіе неровное: здѣсь оно удивительно широко и закончено; тамъ—сухо, небрежно, иногда даже неправильно. Этотъ переходъ отъ красоты къ посредственности можетъ быть объясненъ только тѣмъ, что разныя руки приводили въ исполненіе мысль художника. Изъ одного разбора барельефовъ является убѣжденіе, что если Фидій задумалъ и набросалъ это великолѣпное цѣлое, то его ученики изсѣкли его изъ мрамора. Я говорю „его ученики,“ потому



Фрагментъ фриза Партенона.

что только его школа могла слѣдовать за нимъ по тому новому пути, на который онъ вступилъ.

Его предшественники украшали храмы горельефами, которые были не что иное, какъ подражаніе природѣ. Это были собственно статуи, разрѣзанныя пополамъ и прикрѣпленныя къ одному общему для всѣхъ фону. Таковы изваянія Тезеева храма, таковы изваянія храма Безкрылой Побѣды, таковы, наконецъ, метопы Партенона [1]). Фидій былъ собственно изобрѣтатель барельефовъ. Онъ умѣлъ при помощи легкаго возвышенія придавать поверхностямъ и планамъ ихъ видимое значеніе. Знанье перспективы и личное чувство помогали ему производить эту иллюзію.

Этотъ родъ ваянья не подчиняется обычнымъ правиламъ искусства. Здѣсь дѣло идетъ не о томъ, чтобы правильно копировать фомы и ихъ дѣйствительное расположеніе, а о томъ чтобы намѣтить на поверхности незначительной толщины относительныя пропорціи и не одинаковыя массы. Слѣдовало требовать отъ вдохновенія рѣзца то, что въ ваяніи получается простымъ изученіемъ модели, и ввѣряться удачному удару, непредвидѣнному эффекту, чтобы сдѣлать истину очевидной. Иногда даже нарушались самые законы логики. Такъ фигуры второго плана болѣе выдвигались, чѣмъ фигуры перваго плана. Такъ фонъ барельефовъ мѣстами углублялся, и туда вставлялись нѣкоторыя изваянія. Кромѣ того, надо было расчитывать высоту всего произведенія и искусно щадить неправильности, болѣе благопріятныя для перспективы, чѣмъ ненужная правильность [2]).

---

[1]) Метопы Партенона (изъ 92, украшавшихъ окружность храма, только одна осталась на своемъ мѣстѣ, 15 находятся въ Британскомъ музеѣ и 1 въ музеѣ Акрополя въ Аѳинахъ) подверглись такому же обращенію, какъ и статуи фронтоновъ. Восточныя метопы изображали борьбу боговъ съ гигантами; метопы западной стороны—борьбу Аѳинянъ съ амазонками; на сѣверной сторонѣ были сцены, заимствованныя изъ разсказовъ о Троянской войнѣ; наконецъ, на югѣ былъ изображенъ бой Кентавровъ и Лапитовъ.

[2]) Метопы, на которыхъ изображены сражающіяся пары, носятъ на себѣ слѣды очевиднаго вліянія художественныхъ школъ Пелопоннеса. Но

Эта система требовала вдохновенья, гибкости, въ особенности чутья, незнакомаго старымъ мастерамъ аттической школы. Тотъ, кто ее создалъ, одинъ могъ создать таланты, еще юные и гибкіе. Участіе Фидія въ громадной работѣ фриза не будетъ преувеличено, если сведется на общій набросокъ, на исполненіе нѣкоторыхъ частей для образца и непосредственное вліяніе на работы учениковъ. По отношенію къ самому наброску я допускаю какія угодно ограниченія. Каждый могъ вносить свою идею; каждый могъ, въ интересѣ разнообразія, искать мотивовъ, различныхъ комбинацій. Но цѣлое имѣетъ слишкомъ много единства, слишкомъ много гармоніи стиля, чтобы не признать, что одинъ геній собралъ всѣ элементы и ассимилировалъ ихъ, преобразовалъ ихъ и отлилъ ихъ въ одной формѣ. Самымъ замѣчательнымъ доказательствомъ этого является то обстоятельство, что части, наиболѣе слабо выраженныя и наиболѣе сухія, тѣмъ не менѣе набросаны такъ же широко, какъ и другія, и въ томъ же духѣ. Такимъ образомъ Фидію безъ преувеличенія можно приписать 400 футовъ скульптурныхъ работъ. Но важно отыскать нѣсколько фигуръ, имъ самимъ сдѣланныхъ. Естественно, они будутъ наиболѣе совершенныя. Но онъ создалъ новый родъ искусства и замѣнилъ прежній полурельефъ настоящимъ барельефомъ. Онъ нарисовалъ картоны всего фриза. Ибо, разъ признано, что это дѣло одной руки, можетъ ли эта рука не быть рукою мастера? Онъ же, наконецъ, своимъ вдохновеньемъ, совѣтами, наблюденіемъ, направлялъ исполненіе и поддерживалъ на

стиль фриза принадлежитъ Аттикѣ: эта легкость, простота суть отличительныя черты аѳинской пластики временъ Фидія. Другой отличительный характеръ духовной пластики, какъ онъ былъ понятъ великимъ артистомъ, это, какъ правильно замѣчаетъ Курціусъ (Hist. grecque, т. II, стр. 640), ея подчиненье законамъ архитектуры. „Вѣдь, говоритъ онъ, ваятель имѣлъ передъ глазами заранѣе намѣченныя геометрическія поверхности опредѣленной и въ сущности очень неудобной формы. Тѣмъ не менѣе нигдѣ не видно, чтобы внѣшняя рамка была тюрьмой; отмѣренное пространство заполнялось самымъ удачнымъ образомъ, такъ что въ пластическомъ произведеніи не замѣтно ни принужденья, ни стѣсненья

неизвѣстномъ пути учениковъ, которыхъ онъ посвятилъ въ свое искусство [1]).

Такимъ же образомъ Рафаель заставлялъ своихъ учениковъ расписывать ложи, набросавъ предварительно картоны. Мы знаемъ, что онъ самъ нарисовалъ только два куска, и тѣмъ не менѣе приписываемъ ему всю работу.

Бёлэ.

(l'Acropole d'Athenes, т. II., стр. 163—7. P. 185).

---

4. — Канонъ Поликлета.

Названіе канона, [2]) данное произведенію Поликлета [3]), открываетъ для насъ новый рядъ идей. Это названіе означало не то только, что въ этомъ произведеніи видѣли изображеніе совершеннаго человѣка и что оно было классической моделью для юныхъ артистовъ въ частности; Дори-

---

[1]) Совершенно ясно опредѣлилъ роль Перикла и Фидія Э. Курціусъ въ третьей книгѣ (гл. 3.) своей Исторіи Греціи. См. его картину умственной и артистической жизни въ Аѳинахъ (фр. перев., т. II, стр. 617 и слѣд.)

[2]) Греческое слово κάνων обозначаетъ предметъ прямой въ родѣ палки, шеста, перекладины, линейки; въ переносномъ смыслѣ оно примѣняется ко всему тому, что можетъ служить руководствомъ, моделью, типомъ, и въ частности, по отношенію къ произведеніямъ искусства, къ правилу, къ мѣркѣ, по которой художники создавали свои произведенія. Наконецъ, Поликлетъ далъ это названіе трактату, въ которомъ онъ изложилъ принципы пластики, а равнымъ образомъ статуѣ (Дориферъ, или копьеносецъ), которую онъ изваялъ, чтобы она была окончательной моделью для пропорцій человѣческаго тѣла.

[3]) Поликлетъ родился около 480 г. въ Сикіонѣ и былъ, слѣдовательно, немного моложе Фидія; какъ и послѣдній, онъ бралъ уроки у Агелада. Кромѣ Дорифора, прославляли его Юнону Аргосскую, сдѣланную изъ слоновой кости и золота, и Амазонку, сдѣланную для Эфеса, Діадумена, обвязывающаго голову повязкой, Апоксіомена, атлета, счищающаго послѣ борьбы пыль; двухъ дѣтей, играющихъ въ кости, двухъ канефоровъ и т. д.

(l'Acropole d'Athenes, т. II., стр. 163—7. P. 185).

форъ имѣлъ болѣе значительный еще интересъ: онъ былъ созданъ, такъ сказать, на основаніи математическаго правила. Онъ устанавливалъ такую систему пропорцій, которую можно было вывести изъ отношенія размѣра одной изъ его частей къ цѣлому и цѣлаго къ размѣру наименьшей изъ его частей. Греки называли это симметріей. Мысль опредѣлить такимъ образомъ точно отношенія, существующія между частями тѣла и всѣмъ тѣломъ была не нова. Египтяне уже нѣсколько вѣковъ созидали свои статуи посредствомъ правилъ пропорціи. Діодоръ Сицилійскій говоритъ, что они раздѣляли человѣческое тѣло на $21^1/_4$ частей и на основаніи этого регулировали всю экономію произведенія. [1]) Такой способъ, повидимому, былъ даже въ употребленіи въ древнѣйшихъ греческихъ школахъ, по крайней мѣрѣ, въ Малоазійскихъ и островныхъ. Нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что этотъ методъ перешелъ тогда изъ Египта въ сосѣднія страны со всей системой измѣреній, принятой въ долинѣ Нила. Но нельзя съ достовѣрностью указать, какая часть тѣла служила модулемъ этому канону. Заключеніе въ квадраты, очень часто встрѣчающееся на египетскихъ фигурахъ, не можетъ быть рѣшающимъ указаніемъ въ томъ дѣлѣ, которое насъ занимаетъ, потому что число квадратовъ не всегда одинаково. Такъ напр. на памятникахъ, принадлежащихъ XVIII династіи, число ихъ бываетъ отъ 16 до 19. Наконецъ, еслибъ это расположеніе въ квадратахъ было каноническое, то надо было бы заключить, что текстъ Діодора не имѣетъ значенія.

---

[1]) Эта цифра, которую дробь дѣлала странной, стала понятной, благодаря изображенію, въ Monuments funeraires de l'Egypte Лепсіуса, одного человѣка, стоящаго прямо, лицомъ впередъ, тѣло котораго было раздѣлено параллельными линіями на 19 равныхъ частей. Каноническая единица опредѣлялась среднимъ пальцемъ лѣвой руки, которая вытянута вдоль бедра. Эта единица, повторенная 19 разъ, соотвѣтствуетъ точному размѣру всего тѣла. Но остаются еще $2^1/_4$ части для волосъ съ находящимся поверхъ ихъ традиціоннымъ дискомъ, что въ одно и тоже время объясняетъ и цифру и ошибку Діодора. Ср. Ш. Бланъ (Grammaire des arts du dessin. Principes; VII, стр. 45).

Во всякомъ случаѣ, каковы бы ни были эти пропорціи, эта традиція и ея примѣненіе должны были исчезнуть у грековъ. Тотъ же самый Діодоръ говоритъ, что греки создавали свои произведенія на основаніи идей, подсказываемыхъ имъ воображеніемъ, а не на основаніи какой-нибудь механической системы. Впрочемъ, египетскимъ канономъ могли пользоваться только Египтяне. Искусство Мемфиса и Ѳивъ есть этнографическое искусство и воспроизводитъ всегда одинъ и тотъ же типъ. Это есть нѣчто похожее на то среднее, что устанавливаютъ натуралисты и что заключаетъ въ себѣ нормальныя отличительныя черты родовъ и видовъ. Наоборотъ, Дориферъ былъ идеальнымъ обобщеніемъ. Онъ представлялъ собою грека въ полномъ развитіи его особенностей. Безъ сомнѣнья, онъ долженъ былъ представить совокупность отличительныхъ чертъ эллинской расы; но поэтому египетскій канонъ, если мы и имѣемъ въ немъ ключъ къ тайнѣ, тѣмъ болѣе не могъ примѣняться къ произведенію Поликлета.

Какая же была система пропорцій, на основаніи которой созданъ былъ Дориферъ? [1]) Насчетъ этого авторитеты и тексты, повидимому, другъ другу противорѣчатъ; они не согласны на счетъ единицы мѣры, которой пользовался артистъ, даже хорошенько не знаютъ, гдѣ искать эту единицу, этотъ модуль. Одни думаютъ найти его въ ногѣ; другіе, напр., Галіенъ, предполагаютъ, что онъ былъ въ пальцахъ рукъ. Но въ подобномъ случаѣ невозможно хорошо понять авторовъ, не прибѣгая къ греческой метрологіи; потому что одно и тоже слово обозначаетъ различную величину, смотря

---

[1]) Дориферъ или копьеносецъ, наиболѣе совершеннымъ повтореніемъ котораго является мраморная статуя въ Неаполитанскомъ музеѣ, найденная въ 1797 году въ одной Помпейской палестрѣ, представлялъ молодого человѣка, вышедшаго уже изъ юности и имѣющаго ту полноту формъ, которая указываетъ на зрѣлый возрастъ. Онъ представлялъ совершенный типъ дорійскаго эфеба, мощнаго и въ то же время гибкаго, способнаго блистать въ играхъ, требующихъ и силы, и ловкости, а также съ гордымъ изяществомъ носить на себѣ тяжелое вооруженіе гоплита (См. Collignon, Hist. de la sculpture grecque, т. I, гл. IV).

у, возьмемъ ли мы его въ собственномъ или числомъ смыслѣ. Въ особенности это относится къ словамъ, начающимъ ступню (πους, футъ) и палецъ. Въ смыслѣ чис- палецъ обозначаетъ разрѣзъ пальца (это дактиль или $^1/_4$ альмы, которая въ свою очередь составляетъ $^1/_6$ локтя); ступня въ этомъ смыслѣ равняется четыремъ пальмамъ, что дѣлаетъ его почти на 4 дактиля болѣе средней ступни. Если идея пропорціи или симметріи обозначаетъ, что цѣлое есть умноженная въ нѣсколько разъ одна изъ его частей, то очевидно, что для измѣренія человѣческаго тѣла не надо прибѣгать ни къ какимъ другимъ элементамъ, кромѣ тѣхъ, которые доставляетъ само тѣло. Слѣдовательно, логическое слѣдствіе этого то, что модуль какой-либо статуи брали изъ нея же самой, а также и то, что слово, обозначавшее эту основную часть, принимало тогда количественное значеніе.

Однако по этому предмету мнѣнія расходятся. О. Миллеръ въ своемъ Handbuch der Archäologie говоритъ, что во время Поликлета футъ былъ точкой отправленія всякаго каноническаго измѣренія. Но очевидно, въ этомъ есть нѣкоторое недоразумѣніе. Правда, въ эту эпоху, равно какъ и въ позднѣйшую, футъ (πους), футъ аттическій или олимпійскій) былъ въ Греціи основной мѣрой; но мы уже сказали, что это была условная единица. Такъ что если дѣло идетъ о немъ, то его нельзя принимать за единицу измѣренія, имѣющую каноническое значеніе; потому что онъ не есть часть человѣческаго тѣла. Если же, съ другой стороны, тутъ разумѣется футъ—ступня, то извѣстно, что въ среднемъ онъ равняется тремъ пальмамъ, а пальма имѣетъ то преимущество, что дѣлится правильно по числу своихъ дактилей. Итакъ, повидимому, вѣрнѣе согласиться съ Галіеномъ, который заставляетъ насъ думать, что настоящая пальма (т. е. ладонь) съ своими подраздѣленіями и помноженіемъ взята была Поликлетомъ для своего канона въ качествѣ модуля.

Въ принципѣ, разрѣшеніе этой задачи было бы просто; мѣрой была бы пальма, взятая у самой статуи. Но надо

сказать, что если бы это было доказано, то это бы очень незначительный результатъ. Въ самомъ дѣлѣ можно ли уловить духъ великаго дорійскаго художни· такой общей формулѣ, какъ эта? Безъ сомнѣнья, обл. первымъ даннымъ имѣло бы нѣкоторое значеніе. Но на п тикѣ сколько-бы пришлось рѣшить еще вопросовъ! Сколь. уловить оттѣнковъ! Сколько установить компромиссовъ между природой, топическими наблюденіями и чувствомъ! Это дѣло очень трудное—измѣрять формы при помощи циркуля. Существуетъ нѣсколько способовъ пользоваться точными инструментами; лучшимъ экспериментаторомъ всегда является тотъ, кто получаетъ отъ этого наибольшее количество истины; но еще требуется, чтобы онъ былъ опытенъ въ управленіи инструментами. Между тѣмъ умѣть управлять ими не всегда бываетъ легкимъ дѣломъ. Наклонить циркуль немного болѣе или немного менѣе, принимать въ разсчетъ толщину линіи, или малѣйшее пространство, которое покрываютъ концы инструмента, это работа ума и руки. Совершенство заключается въ оцѣнкѣ безконечно малыхъ величинъ. Но что же будетъ, когда придется проникнуть въ мысли Поликлета, отдать себѣ отчетъ въ цѣляхъ, ради которыхъ онъ увеличилъ или уменьшилъ (хотя и очень мало) такую-то форму, подчеркнулъ или смягчилъ такую-то мускульную массу, развилъ такія-то части, чтобы лучше изобразить свой предметъ! Для того, чтобы вѣрно оцѣнить и измѣрить Дорифора, надо находиться предъ оригиналомъ и анализировать его съ помощью комментаріевъ, данныхъ самимъ авторомъ. Кто знаетъ, не найдемъ ли мы, наряду съ нормальными опредѣленіями, правилъ, на основаніи которыхъ могли происходить отклоненія отъ математической симметріи и неравенства, встрѣчающіяся во многихъ античныхъ фигурахъ? Эти неравенства въ длинѣ и объемѣ, которыя встрѣчаются въ разныхъ членахъ одной и той же статуи, часто бываютъ крайне замѣтны. Они удивляютъ насъ, они смущаютъ понятіе, которое мы составляемъ о томъ духѣ правильности, которымъ руководились греки, создавая свои произведенія. Ихъ не мало, они явились какъ бы въ

силу какого-то закона. Но что это за законъ? Мы вѣримъ въ одно: въ этомъ отношеніи эллинскій геній способенъ доставить намъ много сюрпризовъ.

Передаютъ слова Лизиппа, что онъ усвоилъ свое искусство, благодаря одному только изученію Дорифора. Если это такъ, то замѣчательно, что извлекши изъ этого выгоду, онъ въ свою очередь создалъ канонъ совсѣмъ иного характера, на основаніи совсѣмъ иного, почти противоположнаго, принципа. Лизиппъ часто повторялъ, что онъ хотѣлъ изобразить человѣка не такимъ, каковъ онъ на самомъ дѣлѣ, а такимъ, какимъ онъ долженъ быть; и онъ хотѣлъ, чтобы человѣкъ казался великимъ. Онъ, слѣдовательно, думалъ придать ему ту маленькую голову и тѣ стройныя формы, которыя замѣтны на многихъ произведеніяхъ его школы и которыя такъ противорѣчатъ древнимъ традиціямъ. Ибо тогда какъ до него всѣ верхнія части тѣла превосходили остальное своимъ развитіемъ, онъ, напротивъ, придалъ болѣе значенія членамъ низшаго разряда, уменьшая массу головы, груди и плечъ. Въ результатѣ получались, безъ сомнѣнья, болѣе изящныя фигуры, существа болѣе декоративныя, если можно такъ выразиться, но за то, съ другой стороны, болѣе далекія отъ реальныхъ условій жизни и первоначальнаго идеала грековъ. Вотъ это-то наиболѣе и поражаетъ при взглядѣ на Апоксіомена, Мелеагра, Гладіатора и при ихъ измѣреніи. Система измѣренія, основывающаяся на пальмѣ, не примѣнима болѣе къ этимъ статуямъ, или вслѣдствіе удлиненья бедръ, или вслѣдствіе уменьшенія верхнихъ частей и особенно разстоянія пупка отъ уха, разстоянія, меньшаго, чѣмъ прежде, на 2—5 дактилей. Канонъ Лизиппа, по всей вѣроятности, тотъ самый, который сохранилъ для насъ Витрувій, тотъ, которому слѣдовали Византійцы, который встрѣчается въ книгѣ Ченнино Ченнини и который отчасти усвоенъ нашими современниками. Въ этомъ канонѣ модулемъ служитъ не пальма или шагъ, а голова съ ея подраздѣленіями [1]).

---

[1]) По Витрувію математическое отношеніе головы ко всѣму тѣлу долж-

Было бы интересно составить исторію каноновъ; но это не входитъ въ нашъ планъ...[1]).

Лучше остановимся на самой идеѣ, давшей имъ существованіе, на понятіи о пропорціи или симметріи; на основаніяхъ ея въ умѣ; на ея послѣдующемъ развитіи, а также на ея практическихъ примѣненіяхъ. Съ охотой стали бы смотрѣть на эту идею, какъ на чисто случайную и отвѣчающую не инстинктивной и общей потребности, а требованіямъ нѣкоторыхъ привилегированныхъ умовъ. Но, безспорно, что мы отъ природы имѣемъ извѣстную идею гармоніи формъ, ихъ расположенія и взаимоотношенія. Благодаря этому понятію, безъ изученія и какъ бы по чувству, мы узнаемъ въ нѣкоторыхъ предметахъ и вообще, гдѣ случится, соотвѣтственность или уклоненіе отъ естественнаго порядка. Человѣкъ, лишенный всякаго образованія, ребенокъ, тотчасъ же скажутъ, что у этого человѣка голова слишкомъ велика или слишкомъ мала, ноги болѣе длинны или болѣе коротки, чѣмъ слѣдуетъ, что у него есть нѣкоторая неправильность

но равняться $^1/_8$, и въ самомъ дѣлѣ, эта пропорція, дѣлающая голову малой, а ростъ болѣе высокимъ, особенно подходитъ къ Лизиппу. Геркулесъ Фарнезскій, который близко подходитъ къ ученію школы, основанной этимъ ваятелемъ, заключаетъ въ себѣ $8^{37}/_{144}$ длины головы. Э. Жебаръ (Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, подъ словомъ Canon) отмѣчаетъ, какъ любопытный фактъ, аналогію между канономъ послѣднихъ временъ греческой скульптуры и канономъ первобытнаго египетскаго искусства. Напротивъ, статуи Поликлета, по словамъ Варрона, цитированнымъ Плиніемъ, были „квадратныя“ (quadrata), слѣдовательно, нѣсколько коренасты и плотны. Жебаръ думаетъ, что канонъ Поликлета былъ найденъ едва ли не А. Дюреромъ, для котораго хорошей мѣрой является 7, 419 разъ длина головы (De simmetria partium hum. corp. Nuremberg 1532-34). Какъ бы то ни было, между канонами Поликлета и Лизиппа скульптура двухъ великихъ школъ, Фидія и Праксителя, установила пропорцію болѣе подходящую къ понятію идеальной красоты; въ барельефахъ Партенона содержатся $7^1/_2$—8 разъ длина головы.

[1]) Древнѣйшіе греческіе ваятели, какъ объяснено выше, имѣли уже зачаточную идею о системѣ пропорцій: они употребляли линейку и циркуль. Слѣды канона можно видѣть на произведеніяхъ хіосской школы; аттическая школа имѣла до Фидія свой канонъ, и вполнѣ правильно допустить, что канонъ Поликлета былъ какъ бы результатомъ системы, давно уже употреблявшейся въ мастерскихъ Аргоса.

или что его фигура вполнѣ правильна. Вотъ инстинктъ съ его безспорными, хотя и зависящими отъ перваго впечатлѣнія сужденіями. Позднѣе къ этому присоединяются наблю-

Копія Дорифора на одномъ Аргосскомъ барельефѣ.

деніе и размышленіе. Они приводятъ насъ къ сравненію индивидуумовъ между собою и къ выдѣленію тѣхъ, которые болѣе пригодны къ исполненію всѣхъ функцій, необходимыхъ для совершенія нашего общаго назначенія.

Извѣстныя характерныя черты членовъ и органовъ чувствъ, извѣстное соотношеніе между ихъ размѣромъ и размѣромъ всего тѣла, могутъ быть признаны нами, какъ обусловливающія физическое состояніе, наиболѣе соотвѣтствующее нашей цѣли. Такимъ образомъ мы доходимъ до опредѣленія, въ какой пропорціи было бы наиболѣе желательно развитіе всего нашего существа и его частей въ цѣляхъ полнаго развитія нашей энергіи. Но человѣкъ нелегко удовлетворяется реальностью. Въ моральной области онъ способенъ забыть интересъ и можетъ возвыситься отъ мысли о перемѣнчивомъ и временномъ настоящемъ до понятія о высшемъ состояіи, гдѣ будутъ удовлетворены высшія стремленія его природы. Точно также, вмѣсто тѣлеснаго равновѣсія, достаточнаго для того, чтобы выдерживать жизненный бой, онъ способенъ понять высшій порядокъ пропорціи, даже превосходящій типъ его расы; такой, на какой только способно существо, чтобы не только торжествовать надъ всѣми препятствіями, но даже представить собою образъ красоты. Стало быть, идея пропорціи не химера, выдуманная и преслѣдуемая нѣсколькими рѣдкими умами. Въ общемъ видѣ она присутствуетъ въ инстинктѣ; наблюденіе упрочиваетъ ее; и наконецъ, она находитъ свое освѣщеніе въ нашемъ стремленіи къ абсолютному совершенству.

Идеальные взгляды въ области искусства, естественно, имѣли большую силу среди грековъ. Но у нихъ они имѣли особое стремленіе облечься въ опредѣленныя формы и заключали въ себѣ характеристическую потребность опредѣленія. Вслѣдъ за Пиѳагоромъ и его учениками, греки, повидимому, были глубоко поражены свойствами чиселъ и ихъ способностью образовывать кратныя, которыя остаются въ правильныхъ отношеніяхъ одно къ другому, и въ которыхъ всегда можно найти производящее число, корень, первоначальное число. Богатство и единство этихъ комбинацій, равно какъ и точность результатовъ, величіе мыслей, отсюда происходящихъ, все это, повидимому, указывало имъ, что подобные же законы должны руководить совершенствомъ жи-

выхъ существъ и произведеній искусства [1]). По ихъ мысли, человѣческое тѣло, въ силу правильности своего сложенія, въ силу мощи своихъ дѣйствій и въ силу красоты, которою оно можетъ облечься, должно быть результатомъ извѣстныхъ математическихъ выкладокъ. Оно представлялось имъ какъ сумма или какъ извѣстнаго рода произведеніе, вытекающее изъ ряда чиселъ, которыя входятъ въ составъ космической гармоніи, и они искали между его частями единицу, модуль, который долженъ былъ находиться извѣстное число разъ во всѣхъ измѣреніяхъ длины, ширины, толщины, какія только въ немъ были [2]).

Греки давно уже подвергли подобной разработкѣ архитектуру и нашли извѣстныя расположенія и нѣкоторые пропорціональные размѣры, которые установляли между архитектоническими элементами отношенія, откуда и произошли первоначально стиль дорійскій и іонійскій. Не слѣдуетъ смотрѣть, какъ на легенду, на то, что Витрувій говоритъ о двойномъ намѣреніи, руководившемъ образованіемъ этихъ стилей. По его словамъ, придавая дорійскому стилю его размѣры и видъ, хотѣли запечатлѣть въ немъ характеръ силы и важности, на что смотрѣли, какъ на принадлежность мужчины. По отношенію къ іонійскому стилю вдохновлялись изяществомъ и граціей женщины; какъ позднѣе, въ коринѳскомъ, видѣли нѣжность молодой дѣвушки.

---

[1]) Пиѳагоръ и его школа, въ самомъ дѣлѣ, чувствовали особенное удовольствіе отыскивать свойства чиселъ, совершенно независимыя отъ системы нумераціи, они любили устанавливать серіи или ряды чиселъ и связывать съ ними тѣ или другія отношенія въ силу какого-нибудь спеціальнаго закона. Они примѣшивали метафизическія размышленія къ соображеніямъ научнымъ. „Въ настоящее время нѣсколько трудно, писалъ А. Ложель (Pythagore et sa doctrine. Rev. d. D. M. 1864), воскресить въ умѣ эту зачаточную науку, которая соединяла въ одномъ грандіозномъ синтезѣ формы матеріи и формы абсолютнаго, свойства тѣлъ и абстракціи мысли.

[2]) Одинъ афоризмъ, приписываемый древними Поликлету, указываетъ въ немъ приверженца пиѳагорейскихъ теорій: „Благо, говорилъ онъ зависитъ отъ безконечно малыхъ оттѣнковъ и является въ результатѣ согласія многихъ чиселъ“. См. Филона Византійскаго.

Не дурно отдать себѣ отчетъ въ этихъ традиціяхъ: они въ духѣ эллинскаго генія. У насъ нѣтъ столько данныхъ, сколько нужно для того, чтобы понять, какъ идеи ассоціировались и мало по малу развивались въ обширномъ и тонкомъ умѣ грековъ. Въ самомъ дѣлѣ, развѣ мы не видимъ, что атланты занимаютъ свое мѣсто въ зданіи дорійскаго стиля, а каріатиды фигурируютъ какъ отличительная черта іонійскаго стиля въ храмахъ Аѳины Паллады и Эрехтея; и не слѣдовало ли бы ихъ измѣрить, отыскать ихъ пропорціи, какъ дѣлаютъ это въ отношеніи колоннъ и столбовъ? Словомъ, всякій стиль былъ самъ по себѣ истиннымъ организмомъ. А названія, присвоенныя главнѣйшимъ архитектурнымъ членамъ, развѣ не были заимствованы у различныхъ частей человѣческаго тѣла? [1]) Во всемъ у грековъ былъ антропоморфизмъ, въ явномъ или скрытомъ видѣ. Если взять только мелкіе примѣры, какое чувство породило тѣ кривыя, которыя такъ оживляютъ линіи Партенона, тѣ столь гибкія, столь нѣжныя, столь страстныя формы Эрехтейона? Безъ сомнѣнія, задумывая и совершенствуя эти удивительныя архитектурныя произведенія, которыя ласкаютъ чувство, которыя хорошо выражены и истинно живы, ихъ авторы руководились какой то идеей, заимствованной у существъ, болѣе всего обладающихъ жизненной мощью и прелестью.

Эта работа достигла высокой степени совершенства, когда Поликлетъ, измѣнивъ задачу, или скорѣе примѣнивъ ее къ своему главному принципу, создалъ Дорифора. Извѣстно, что онъ былъ великій архитекторъ, и что театръ въ Эпидаврѣ, имъ выстроенный, считался образцомъ пропорціональности. Онъ задумалъ создать статую человѣка, который былъ бы въ этомъ отношеніи тоже самый совершенный, насколько только можно себѣ представить; и прибѣгнувъ къ способу, аналогичному тому, который онъ употреблялъ, чтобы упорядочить отношеніе частей зданія, онъ обратилъ фигуру человѣческую въ извѣстнаго рода архи-

[1]) Напримѣръ, капитель происходитъ отъ латинскаго слова capitellum, уменьшительное отъ caput, голова.

тектурное произведеніе. Это не сильно сказано, ибо, слѣдуя тогдашнему обычаю объяснять посредствомъ трактата способъ, какимъ былъ задуманъ и созданъ памятникъ, только что оконченный, Поликлетъ и свою статую снабдилъ комментаріемъ, который служилъ ей объясненіемъ.

Прежде чѣмъ кончить, надо еще спросить себя, въ чемъ собственно заключалось значеніе канона Поликлета. Прежде всего можно сказать, что онъ подвелъ итогъ прежней школѣ, а не былъ точкой отправленія для школы новой. Въ это время дорійская манера достигла совершенства и въ зданіяхъ и въ изображеніи человѣка. Позднѣе, осуществивъ такимъ образомъ идеалъ, въ которомъ преобладала сила, греки стали стремиться къ идеалу изящества. Формы человѣка и колонны становились все стройнѣе и стройнѣе, и канонъ Лизиппа открылъ скульптурѣ новую эру въ то время, когда коринѳскій стиль становился господствующимъ. Въ ожиданіи новаго, Дориферъ явился какъ геніальный синтезъ и какъ художественный образецъ. Онъ былъ моделью, у которой требовали первыхъ основъ искусства. Но было бы ошибкой думать, что, хотя онъ былъ по преимуществу правиломъ, на него смотрѣли, какъ на правило абсолютное. Типъ, который онъ формулировалъ, не могъ примѣняться ко всему. Это была идеальная греческая фигура и въ то же время это было каноническое произведеніе. Однако, божества также имѣли свои каноны, надъ которыми постоянно работали художники и которые тѣмъ не менѣе были такъ строго опредѣлены, что и въ настоящее время съ перваго взгляда и безъ опредѣленія эпохи различаютъ Аполлона или Вакха отъ Эрота или Геркулеса. Греки не старались водворить единство, что было бы гибелью для искусства. Конечно, они были способны понять абсолютное; но имъ была необходима свобода, и они не могли ею пожертвовать какому-либо частному правилу, какъ бы совершенно оно ни было.

Е. Гильомъ.

(Rayet, Monuments de l'art antique, т. I. P. 1880).

5.—Реализмъ и идеализмъ въ греческомъ искусствѣ.

А.—Миронъ [1]).

Дискоболъ Мирона есть юный и крѣпкій атлетъ, готовый бросить бронзовый дискъ,—упражненье, которое входило въ составъ пентатліи на Олимпійскихъ играхъ. Онъ уже сдѣлалъ приготовительныя движенія, которыя можно видѣть на вазахъ; схвативъ дискъ за край, прикинувъ его на руку и уравновѣсивъ, онъ размахнулся и приготовился одной рукой бросить тяжелый бронзовый дискъ [2]). Этотъ энергическій жестъ сообщаетъ тѣлу сложное движеніе. Бюстъ подался впередъ, чтобы уравновѣсить дискъ; лѣвая нога, рѣзко отставленная назадъ, болѣе не дѣйствуетъ и нѣсколько случайно выбрала свою точку опоры; нога слегка опирается на согнутые пальцы. Вся тяжесть тѣла падаетъ на правую ногу, а свободная рука, опираясь на колѣно, поддерживаетъ равновѣсіе. Съ перваго взгляда поза кажется странной и натянутой; она, повидимому, оправдываетъ эпитеты „искривленный“, „тяжелый“, примѣняемые къ Дискоболу однимъ римскимъ критикомъ [3]). И тѣмъ не менѣе, разсчитайте вѣсъ бронзоваго диска, введите его, какъ существенный элементъ, въ равновѣсіе статуи: вы найдете, что поза удивительно правдива и что художникъ, съ удивительной вѣрностью, рѣшилъ одну изъ

---

[1]) Миронъ, родомъ изъ Элевтеръ, жилъ, вѣроятно, около LXXX Ол. Подобно своему современнику Каламиду, онъ еще придерживался старыхъ традицій.

[2]) Упражненію дискомъ въ палестрахъ придавалось громадное значеніе; оно предназначалось развивать мускулы рукъ и плечъ. Этотъ дискъ былъ бронзовый кругъ различныхъ діаметровъ, который Лукіанъ сравнивалъ съ маленькимъ щитомъ. Его бросали безразлично и правой и лѣвой рукой; было 2 манеры бросать его—или въ вышину, или въ горизонтальномъ направленіи. Когда его бросали впередъ, то для усиленья его движенья отводили руку назадъ,—въ этомъ собственно и заключается жестъ Дискобола Мирона. (См. Girard, L'education athenienne. 1889).

[3]) Квинтиліанъ, De institutione oratoria, II, 19, 8.

труднѣйшихъ проблемъ статики. Прибавьте къ этому, что мраморная копія не даетъ намъ точнаго понятія о побѣжденныхъ трудностяхъ [1]). Этотъ пальмовый обрубокъ, придуманный дѣлавшимъ копію художникомъ, искажаетъ силуэтъ и дѣлаетъ его болѣе тяжелымъ. Надо представить себѣ бронзовый оригиналъ, освобожденный отъ всякой искусственной поддержки и, благодаря умѣлому сочетанію линій, производящій впечатлѣніе полной устойчивости. Но не въ одномъ этомъ было достоинство произведенія. Движеніе Дискобола настолько же энергично, насколько кратковременно; въ одно мгновенье, разъ дискъ будетъ брошенъ, тѣло инстинктивно послѣдуетъ за толчкомъ и бюстъ выпрямится; лѣвая нога выставится впередъ. Для того, чтобы задержать человѣческое тѣло въ такой преходящей позѣ, требуется законченное и увѣренное въ себѣ знанье; это истинно смѣлый замыселъ. Если мраморная статуя не можетъ передать намъ личнаго характера и особенностей самого Мирона, тѣмъ не менѣе она представляетъ собою произведеніе умѣлаго и добросовѣстнаго худож-

Дискоболъ Мирона.

[1]) Лучшая копія Дискобола, безъ сомнѣнія, есть мраморная статуя, найденная въ 1781 г. на Эсквилинѣ и которая, не покидая Рима, перешла изъ дворца Massimi alle Colonne въ дворецъ Ланчелотти. Другія копіи, къ несчастію, испорченныя при реставрировкѣ, которая измѣнила движеніе, бывшее у оригинала, находятся въ Ватиканѣ, въ Британскомъ музеѣ и въ коллекціи Лэндстауна въ Лондонѣ.

ника-подражателя. Движеніе головы, искаженное реставрировкой въ другихъ статуяхъ, здѣсь очень вѣрно, а глаза, какъ въ описаніи Лукіана, слѣдуютъ за рукой, держащей дискъ. Самая голова имѣетъ очень ясно выраженный типическій характеръ; физіономія непринужденная, выдающіяся бровныя дуги, низкій лобъ, перерѣзанный морщинами; короткіе, густые волосы, обрисовывающіе высокую и круглую форму черепа. Лѣпка тѣла энергическая и продуманная, безъ виртуозности. Жилы на рукахъ нервно подчеркнуты. Можно на основаніи всего этого представить себѣ ту точную и рѣзкую выработку, которая была въ бронзовомъ оригиналѣ.

Понятно, что, владѣя такой совершенной наблюдательностью и такой ловкостью въ рукахъ, Миронъ славился изображеньемъ животныхъ и что древніе прославляли въ немъ первостепеннаго анималиста. Ему приписывали 4 бронзовыхъ быка, которые возвышались вокругъ алтаря подъ портикомъ храма Аполлона палатинскаго. Но особенно восхваляли древніе критики его знаменитую бронзовую корову. Сначала она была собственностью Аѳинъ и находилась по близости Акрополя, вѣроятно, посвященная по случаю великихъ Панаѳинеій. Она находилась тамъ еще во времена Цицерона. Перевезенная въ Римъ, она служила украшеніемъ форума мира, устроеннаго Веспасіаномъ по взятіи Іерусалима, и тамъ она находилась при нашествіи Готовъ. Въ Антологіи находится очень много эпиграммъ, въ которыхъ поэты наперерывъ прославляли произведеніе Мирона. Жизненность, которой блещетъ эта бронзовая корова,— вотъ тема, остроумные варіанты которой встрѣчаются въ каждой эпиграммѣ. Это настоящая корова, получившая отъ старости бронзовый цвѣтъ; Миронъ изваялъ ее живою. Пастухи ошибаются въ ней и принимаютъ ее за свою: „Пастухъ, паси свое стадо подальше, а то, пожалуй, тебѣ представится, что она дышетъ, и ты захочешь угнать ее вмѣстѣ съ своими быками“. Сами животныя ошибаются въ ней: телята хотятъ ее сосать, слѣпни жалятъ, а львы хотятъ ее пожрать. Она живетъ (ἔμψυος); она сейчасъ за-

мычитъ (μυκήσεται). Къ сожалѣнію, изъ этихъ литературныхъ фантазій нельзя извлечь ни одной болѣе опредѣленной описательной черты, и лишь съ большими оговорками можно сопоставить съ произведеньемъ Мирона бронзовую корову, найденную въ Геркуланумѣ и находящуюся въ Кабинетѣ медалей.

Не смотря на свои умѣренные размѣры, это произведеніе—прекраснаго стиля, созданное съ рѣдкой правдивостью. Художникъ чрезвычайно удачно передалъ лѣнивое достоинство поступи, худобу боковъ, признаки ранняго материнства, и чисто животную робость, которую выражаетъ вытянутая шея и мычанье. Мы охотно признаемъ въ ней уменьшенную копію какого-то знаменитаго оригинала; но о Миронѣ можно думать только предположительно.

Должны ли мы, какъ предполагалось нѣсколько разъ, отвести мѣсто жанровой скульптурѣ въ ряду произведеній Элевтерскаго мастера? По правдѣ сказать, указанія литературныхъ источниковъ намъ кажутся мало убѣдительными. Правда, Плиній приписываетъ Мирону, статую, которая по праву относится къ разряду жанровыхъ сюжетовъ: статую пьяной старухи, находившуюся въ Смирнѣ. Но сюжетъ двухъ статуй эллинистическаго стиля, находящихся въ музеяхъ Капитолійскомъ и Мюнхенскомъ, скорѣе указываетъ на искусство простое и юмористическое, вошедшее въ моду благодаря александрійскимъ художникамъ. Миронъ, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, не есть непремѣнно великій скульпторъ V вѣка; скорѣе думается объ одномъ изъ его соплеменниковъ, о Миронѣ изъ Θивъ, работавшемъ въ Пергамѣ около конца III в. до Р. Х. Между статуями Мирона Плиній упоминаетъ объ одномъ произведеніи, которое онъ обозначаетъ довольно загадочнымъ словомъ pris tae. Что обозначаетъ это слово, разъясненіе котораго вызвало столько ученыхъ комментарій? Нѣкоторые критики придавали ему значеніе сюжета, заимствованнаго изъ наиболѣе пошлой дѣйствительности. По мнѣнію однихъ, Миронъ изображалъ пильщиковъ досокъ (πρίσται); по мнѣнію другихъ, это были люди, сидѣвшіе по краямъ доски и занимавшіеся ка-

чаньемъ. Ни одна изъ этихъ гипотезъ не представляется намъ правдоподобной. Между тѣмъ задачу можно разрѣшить очень просто, если ввести въ текстъ Плинія очень правдоподобную поправку, если вмѣсто pristas читать pyctas, и если преобразить мнимыхъ пильщиковъ въ атлетовъ. Слѣдовательно, у насъ нѣтъ основаній признавать Мирона однимъ изъ предшественниковъ жанровой скульптуры. Безъ сомнѣнья, его ученики, по его примѣру, вдохновятся дѣйствительностью. Его сынъ Ликій [1]) изобразитъ ребенка, держащаго кропильце, ребенка, дующаго на уголья. Стиппаксъ Кипрскій, одинъ изъ его учениковъ, создастъ Splanchnoptés, человѣка, смотрящаго на то, какъ сгораетъ мясо жертвы. Но знаемъ ли мы, что подобные сюжеты, заимствованные у религіозныхъ обрядовъ, непремѣнно имѣютъ безыскусственный смыслъ, характеризующій жанръ? Развѣ нельзя наблюдать дѣйствительную жизнь, не впадая въ анекдотичность?

Зато въ эту еще эпоху художникъ не унижаетъ себя, бросая молотъ скульптора и замѣняя его рѣзцомъ. Миронъ славился, какъ литейщикъ. Хвалятъ его чеканныя чаши, его серебряные фіалы, и римскіе антикваріи часто поддѣлывали его подпись, чтобы увеличить цѣнность нѣкоторыхъ старинныхъ серебряныхъ вещей. Это еще одна черта, въ прибавокъ ко многимъ другимъ, указывающимъ на особое значеніе, которымъ пользовались у римлянъ временъ имперіи произведенія греческаго мастера. Теперь попробуемъ опредѣлить, на основаніи текстовъ и памятниковъ, черты физіономіи, дѣлающія изъ Мирона одну изъ наиболѣе оригинальныхъ фигуръ своего времени. Прежде всего, это смѣлый новаторъ. Его темпераментъ заставляетъ его браться за новые и трудные сюжеты: бѣгущій человѣкъ, захваченный во время бѣга, атлетъ—въ энергической позѣ. Съ своимъ изумительнымъ

[1]) Ликій, сынъ и ученикъ Мирона, жилъ около 420 г.; онъ помѣстилъ въ Аполлоніи, въ Азіи, бронзовую группу изъ 13 фигуръ, представляющую бой Ахилла и Мемнона.

знаньемъ человѣческаго тѣла, онъ, шутя, рѣшаетъ наиболѣе трудныя проблемы ровновѣсія и статики. Онъ превосходилъ Поликлета по отношенію къ ритму: римляне говорили, что онъ выше его съ точки зрѣнья „числа“ (numerosior). Другими словами, онъ изслѣдовалъ съ большимъ интересомъ безконечно-запутанныя движенья, какія только можетъ представить человѣческое тѣло; онъ расширилъ область пластики. Плиній съ полнымъ правомъ могъ сказать о немъ, что онъ первый „умножилъ истину“.

Мы подошли къ той эпохѣ въ искусствѣ, когда техническая ловкость есть наименьшая заслуга. Если древніе ставили Мирона въ первые ряды, то единственно потому, что признавали въ немъ одного изъ тѣхъ мастеровъ, которые даютъ искусству направленье и становятся во главѣ школы. Въ самомъ дѣлѣ, Миронъ дѣлалъ выборъ между всѣми толкованіями живой природы, какія только встрѣчаются артисту. Другіе могутъ передавать движенія души, изящество формъ, или воплощать великія моральныя идеи; что касается до него, то онъ плѣняется физической энергіей. Онъ смотритъ на вещи нѣсколько матеріально; онъ останавливается на внѣшней оболочкѣ; онъ, по словамъ Плинія, „болѣе интересуется тѣломъ, нежели душою“. Даже тогда, когда онъ стремится выразить чувства, онъ въ особенности видитъ въ нихъ инстинктивную сторону, такъ сказать тѣлесную. Удивленье и зависть Марсія [1]), вниманье, самоувѣренность Дискобола онъ старается выразить въ жестахъ, въ позѣ. Словомъ, особый даръ тонкой наблюдательности въ приложеніи къ физическому міру; мало идеальнаго, можетъ быть, въ основѣ немного беотійскаго реализма, рѣдкое умѣнье передавать все, къ чему можно при-

Марсій Мирона.

[1]) Группа „Марсій и Аѳины“, сдѣланная Мирономъ, вызвала нѣсколько аналогичныхъ памятниковъ, хранящихся въ нашихъ музеяхъ.

коснуться и что можно схватить, вотъ, по нашему мнѣнью, характерная черта генія Мирона. Элевтерскій художникъ — реалистъ. Но слѣдуетъ столковаться на счетъ этого слова, которое допускаетъ много значеній. Если допустить, что реализмъ подражаетъ „природѣ въ ея безсознательности, въ ея моральной индифферентности, въ отсутствіе выбора“ [1]), что онъ, по преимуществу, стремится къ отдѣльнымъ случайностямъ индивидуальной формы, то Миронъ, повидимому, не зналъ этой формы реализма, чуждаго греческому искусству V вѣка. Онъ слѣдитъ за направленіемъ своей эпохи и самъ ищетъ общаго типа. Его Дискоболъ не такой атлетъ, котораго можно было бы назвать по имени, съ его личной физіономіей: это типъ атлета въ данномъ движеніи [2]). Наоборотъ, если вы примете реализмъ какъ плодотворную реакцію противъ условности, какъ средство приблизиться къ природѣ; если вы представите себѣ, что это наблюденье правильно, добросовѣстно, не исключаетъ ни выбора, ни исканья законченной формы, что оно отвергаетъ все то, что составляетъ индивидуальное безобразіе, вы безъ сомнѣнья, составите себѣ правильное понятіе о реализмѣ Мирона. Вотъ благодаря этому, онъ въ своей ограниченной области и является великимъ художникомъ; благодаря этому же, онъ остается вѣренъ своему времени.

В. Фидій.

Подвести итогъ характеру искусства Фидія на основаніи неудовлетворительныхъ копій было бы почти химерической попыткой, если бы въ широкой мѣрѣ не пришли къ намъ на помощь свидѣтельства древнихъ. Древніе единогласно ставятъ его на первое мѣсто и признаютъ его пре-

---

[1]) Опредѣленіе принадлежитъ Е. М. Вогюэ, Revue des Deux Mondes 15 мая 1886 года.

[2]) Обратите, напр., вниманіе на преднамѣренно простую выработку волосъ, которые представляютъ почти гладкую массу съ едва раздѣленными завитками.

восходство надъ всѣми другими художниками. Только одному человѣку и удалось такъ мастерски осуществить полное выраженіе красоты, въ одинъ изъ тѣхъ рѣдкихъ въ исторіи человѣчества моментовъ, когда все содѣйствуетъ созданію условій наиболѣе благопріятныхъ для дѣятельности разносторонняго и мощнаго генія: сила національнаго чувства и религіи; необходимость создать великія произведенія; уже сформировавшееся искусство, юное, полное силъ, но еще ожидающее мастера, способнаго выразить въ законченной формѣ чистую красоту, которая представляется ему какъ бы въ неземномъ образѣ. Эта роль предназначается Фидію; и онъ подготовленъ къ ней обширностью познаній, которая даетъ ему возможность достигнуть высшаго уровня современной ему культуры. Онъ имѣетъ въ себѣ все то, что художникъ можетъ знать; ему не чужда никакая форма искусства. У него нѣтъ соперника въ работѣ изъ слоновой кости и золота; онъ первый въ искусствѣ ваять изъ мрамора, и остается неподражаемымъ образцомъ для скульптуры; ему приписываютъ честь открытія всѣхъ пріемовъ торевтики и обработки металла; его бронзовая Лемноска считалась настоящимъ шедевромъ. Даже тогда, когда онъ прилагаетъ это техническое знанье къ колоссальнымъ произведеньямъ, онъ въ одно и тоже время возбуждаетъ удивленіе и величиною произведенья (μεγαλεῖον) и законченностью работы (ακριβὲς ἅμα). Кромѣ всего этого, онъ обладаетъ тѣмъ качествомъ, которое отрицаютъ въ Поликлетѣ и которое древніе называли словомъ pondus, т.-е, широтою стиля и высшей полнотой замысла.

Но самой выдающеюся чертою генія Фидія является то, что онъ вноситъ въ искусство новый духъ. Безъ сомнѣнья, онъ олицетворяетъ греческій идеализмъ въ самомъ высокомъ его смыслѣ, т.-е. розысканіе прекрасной, живой формы, всѣ элементы которой заимствованы у природы и которая тѣмъ не менѣе даетъ типы, превосходящіе все реальное. Если сравнить произведенье Фидія съ произведеньемъ самыхъ знаменитыхъ его современниковъ, Мирона и Поликлета, то можно увидѣть всю оригинальность ат-

тическаго художника. Тогда какъ Миронъ берется за дѣйствительность, за атлетическіе типы, тогда какъ Поликлетъ видитъ свой идеалъ въ нѣкотораго рода геометрическомъ пониманіи формы и въ законченности исполненья, великій аттическій художникъ—ни реалистъ, ни теоретикъ; его оригинальность заключается въ томъ, что онъ заставляетъ движеніе и форму способствовать выраженію мысли. Въ этомъ-то смыслѣ Платонъ и называетъ его „создателемъ", а по другому свидѣтельству, „онъ создаетъ, какъ вдохновенный". По словамъ Цицерона, онъ, чтобы создать типы Зевса, смотритъ въ самого себя, и въ своемъ умѣ находитъ образъ совершенной красоты. Надо ли напоминать, что въ древности эта мысль была ходячей темой ораторскихъ или поэтическихъ упражненій? Извѣстна эпиграмма Филиппа Θессалоникійскаго по поводу Зевса Олимпійскаго: „или самъ богъ сходилъ съ неба на землю, чтобы показать тебѣ свой образъ, Фидій, или же ты всходилъ на небо, чтобы увидать бога". Примите въ разсчетъ банальность въ похвалѣ; тѣмъ не менѣе Зевсъ Олимпійскій, видъ котораго возбуждалъ такое сильное волненье, остается въ нашихъ глазахъ произведеньемъ вдумчиваго генія, вскормленнаго наивысшей философіей, какую только знало его время, и для котораго искусство можетъ имѣть цѣну только въ томъ случаѣ, если оно выражало самыя задушевныя и святыя чувства. Ни одинъ артистъ въ древности не проникалъ такъ глубоко въ моральный міръ; ни одинъ не имѣлъ такого чистаго взгляда на божественное. Эти три великіе мастера: Миронъ, Поликлетъ, Фидій,, представляютъ какъ бы главныя направленья греческаго статуарнаго искусства той привилегированной эпохи, когда, выйдя изъ своей долгой юности, оно вполнѣ расцвѣло. Но если роль художника измѣряется размѣромъ его дѣятельности, то нечего опасаться чрезмѣрности похвалы великому аѳинскому скульптору, если мы поставимъ его выше современниковъ.

Когда занимаются второстепенными художниками, когда изучаютъ исторію декоративной и монументальной скульптуры второй половины V-го вѣка, то замѣчаютъ въ ней

преобладаніе вліянья Фидія. Мы не только находимъ его слѣды въ мраморахъ Партенона, на которыхъ лежитъ какъ бы отраженіе стиля и мысли художника; оно чувствуется даже въ ничтожныхъ мастерскихъ; оно освѣщаетъ безконечнымъ изяществомъ самыя скромныя произведенія промышленной скульптуры[1]) и, переходя границы Аттики, посылаетъ свои благодѣтельные лучи до самыхъ отдаленныхъ странъ греческаго міра. Это значитъ, что такой обширный геній переступаетъ предѣлы узкой школьной традиціи, и что эллинскій духъ, по отношенію къ тому, что было въ немъ наиболѣе общаго, призналъ въ немъ вѣрнаго истолкователя всѣхъ своихъ высшихъ стремленій. Благодаря Фидію, все греческое искусство безъ различія школъ, повидимому, проникается съ этихъ поръ и какъ бы животворится широкимъ потокомъ идеализма.

М. Коллиньонъ.

(Histoire de la Sculpture grecque, т. I, стр. 473—484 и 558—555. P. 1892)

---

§ III.-Искусство послѣ Перикла.

I.—Побѣда съ Самоѳракіи [2]).

Замѣчательна исторія этого художественнаго произведенія: найденное въ видѣ сотенъ кусковъ, сначала принятое публикой равнодушно, долгое время помѣщенное, въ пла-

---

[1]) „Эти великіе уроки генія, пишетъ Потье (Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquite, гл. IV), не погибли для ремесленниковъ, талантъ которыхъ выражался въ произведеніяхъ болѣе низкихъ. Дыханіе, сходящее съ золоченыхъ мраморовъ Партенона, достигаетъ до глиняныхъ моделей, которыя дѣлали въ Беотіи.,.“

[2]) О-въ Самоѳракія расположенъ въ сѣверной части Архипелага. Скалистый и мало плодородный, онъ поднимаетъ свою крутую вершину, гору Фенгари, болѣе чѣмъ на 1750 м, надъ уровнемъ моря. Повидимому, онъ не игралъ въ древней исторіи никакой политической роли, но обладалъ очень древнимъ святилищемъ тѣхъ довольно странныхъ финикійскихъ божествъ, которыхъ греки отожествляли съ Діоскурами и называ.

чевномъ искалѣченномъ видѣ, въ глубинѣ одной изъ самыхъ темныхъ залъ Лувра, оно сразу потомъ возбудило общее изумленіе, было реставрировано съ искусствомъ и осторожностью и воздвигнуто на великолѣпный пьедесталъ (на которомъ находится и теперь), послѣ того какъ этотъ античный пьедесталъ, передняя часть галеры, также былъ перенесенъ въ Лувръ, чрезъ 16 лѣтъ послѣ статуи, которую онъ нѣкогда поддерживалъ.

Въ 1862 году Шампуазо былъ сдѣланъ французскимъ консуломъ въ Адріанополѣ. Служебныя дѣла призывали его въ Эносъ, нездоровое мѣстечко, расположенное противъ Самоѳракіи. Пораженный разсказами о древностяхъ острова, Шампуазо отправился туда на два дня; затѣмъ, признавъ мѣсто подходящимъ для раскопокъ, онъ получилъ на это отъ своего правительства умѣренную сумму въ 2500 фр. Поиски начались подъ его руководствомъ въ мартѣ 1863 года. Сначала Шампуазо взялъ нѣсколько надписей и берельефовъ, вдѣланныхъ въ средневѣковыя постройки, и отправилъ ихъ въ Луврскій музей; въ томъ числѣ былъ одинъ барельефъ, указанный Киріакомъ [1]). Затѣмъ онъ откопалъ порогъ одного дорійскаго храма и вырылъ траншеи вдоль одного портика, построеннаго изъ известняка на холмѣ, господствующемъ надъ храмами. Когда происходили эти работы, онъ замѣтилъ въ метрахъ 50 на юговостокъ отъ портика прекрасный обломокъ бѣлаго мрамора, едва видимый изъ подъ земли. Это была женская грудь. Тогчасъ были призваны сюда рабочіе, которые и достали статую Побѣды, „бывшую на два фута подъ землею и камнями“.

ли именемъ Великихъ Боговъ или Кабировъ. Благодаря этому культу, на Самоѳракію, особенно въ македонскую эпоху, стекалось очень много пилигримовъ и посѣтителей. Въ теченіе двухъ вѣковъ, протекшихъ со вступленья на престолъ Филиппа до завоеванья Греціи римлянами Самоѳракійское святилище обогатилось многочисленными зданьями.

[1]) Киріакъ Анконскій, знаменитый путешественникъ и антикварій, котораго прозвали отцомъ эпиграфики; онъ прибылъ на островъ въ 1444 году.

Де-Мутье, тогдашній посланникъ въ Константинополѣ, былъ извѣщенъ немедленно; Шампуазо просилъ его прислать стаціонеръ Айятчо, чтобы нагрузить на него драгоцѣнную находку. Въ ожиданіи его, раскопки продолжались: напрасно искали хоть малѣйшій слѣдъ головы или рукъ, но зато отрыли „дюжину громадныхъ разбросанныхъ кусковъ сѣраго мрамора и широкое основаніе изъ 6 плитъ того же мрамора, все это заключено въ трехугольную ограду или целлу, вымощенную известнякомъ и открытую на сѣверъ по направленію къ морю; и стѣны ея, безъ сомнѣнія, были предназначены для защиты памятника, помѣщеннаго на склонѣ очень крутого холма, отъ обваловъ земли сверху". Шампуазо понялъ, что эти камни странной формы служили пьедесталомъ Побѣды, но онъ не догадывался, по крайней мѣрѣ, тогда, что могли они представлять собранные вмѣстѣ. Такъ какъ, естественно, было невозможно перенести эти громадныя массы на Айятчо, который остановился передъ Самоѳракіей 2 мая 1863 года, то приходилось довольствоваться нагрузкой статуи: эта трудная и опасная работа,—надо было устроить дорогу длиною въ 1200 метровъ,—была окончена благополучно, благодаря энергичному старанью нашихъ моряковъ.

Надо было ждать 6 лѣтъ, до 1869 года, чтобы одинъ изъ археологовъ публично воздалъ должную справедливость важному открытію нашего консула [1]). Въ своемъ, къ сожалѣнію, неоконченномъ каталогѣ Луврскихъ изваяній Фрёнеръ, тогдашній хранитель древностей, называетъ Побѣду „великолѣпной статуей" и прибавляетъ: „хотя эта удивительная статуя и относится къ эпохѣ преемниковъ Александра, тѣмъ не менѣе она близка къ великому сти-

[1]) Самъ Шампуазо напечаталъ въ 1880 г. въ Revue archeologique подробный разсказъ объ обстоятельствахъ, сопровождавшихъ открытіе Побѣды. Въ 1866 г. Девилль и Кокаръ, посланные на Самоѳракію французскимъ правительствомъ, были далеки отъ того, чтобы воздать должное этому художественному произведенію. Они объявили его „посредственнымъ" и видѣли въ немъ только „декоративную фигуру, относящуюся къ довольно не блестящей эпохѣ".

лю Фидіевой школы". И Фрёнеръ очень вѣрно сравнилъ ее съ одной изъ фигуръ Партенонскихъ фронтоновъ и съ торсомъ одной изъ Ніобидъ въ музеѣ Кіарамонти.

Самоѳракійская побѣда (Лувръ).

Ужасныя событія, слѣдовавшія за изданіемъ каталога Фрёнера, объясняютъ сравнительное забвеніе, которое потерпѣла Самоѳракійская статуя. Австрійская экспедиція

1873 года снова обратила на нее вниманіе. Конце и его сотрудники [1]) снова нашли и тщательно изслѣдовали зданьице, открытое Шампуазо въ 1863 году. Изученіе камней пьедестала привело ихъ къ заключенію, уже предугадываемому, повидимому, прежде нашимъ консуломъ, что эти камни составляли переднюю часть галеры, на которой стояла Побѣда. Въ Германіи, по донесеніямъ Боде, уже знали, что многочисленные фрагменты, находящіеся въ Луврѣ, еще не были прилажены къ статуѣ; они представляли собою новыя данныя для изслѣдованія, которыми не слѣдовало пренебрегать при изученіи проектовъ реставрировки. Это изученіе съ величайшей тщательностью и было произведено Бенндорфомъ, который сравнилъ статую, поставленную на переднюю часть галеры, съ изображеніемъ на тетрадрахмахъ Деметрія Поліоркета, сына Антигона; эти монеты давно уже пріурочивались къ морской битвѣ, выигранной въ 306 г., въ Кипрскихъ водахъ Деметріемъ у Птоломея, сына Лага. Вслѣдъ за этой побѣдой Деметрій принялъ титулъ царя, и его имя фигурируетъ на монетахъ съ этимъ титуломъ. Австрійскій ученый допускаетъ, что чеканъ этихъ монетъ былъ сдѣланъ съ колоссальной самоѳракійской статуи, посвященной побѣдителемъ Деметріемъ богамъ покровителямъ его эскадры [2]).

Но какому скульптору слѣдуетъ приписать эту Побѣду?

---

[1]) Конце, съ 1858 г. изслѣдовавшій развалины на Самоѳракіи, побудилъ, сдѣлавшись профессоромъ Вѣнскаго университета (1873), австрійское правительство предоставить въ его распоряженіе извѣстную сумму денегъ и корветъ. Чрезъ 2 года, въ 1875 г. онъ выхлопоталъ себѣ новую командировку на о. Самоѳракію. Результаты этихъ двухъ поѣздокъ были изложены имъ въ Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake (Вѣна, 1875) и въ Neue Archaeologische Untersuchungen (Вѣна, 1880).

[2]) Пришелъ ли Шампуазо къ тому же заключенію самостоятельно, или же Бенндорфъ привелъ его къ этому своими розысканіями и сообщилъ ему о сближеніи съ тетрадрахмами Деметрія Поліоркета? Это было предметомъ спора между двумя учеными въ Revue archeologique янв. 1880). Впрочемъ, здѣсь дѣло идетъ лишь о гипотетическомъ, а не объ абсолютно-вѣрномъ сближеніи.

Ньютонъ [1]), вспоминая, что Скопасъ работалъ на Самоѳракіи, приписывалъ ее одному изъ учениковъ этого великаго художника; это мнѣніе одного изъ величайшихъ авторитетовъ въ области греческой скульптуры всегда раздѣлялось Райе. Въ 1879 году Каввадіасъ, пріобрѣтшій впослѣдствіи такую извѣстность своими раскопками въ Эпидаврѣ и въ Аѳинскомъ Акрополѣ, высказалъ другое предположеніе: онъ былъ склоненъ видѣть въ Побѣдѣ произведеніе скульптора Евтихида Сикіонскаго, ученика Лизиппа; изъ его произведеній извѣстна по многочисленнымъ копіямъ большая аллегорическая фигура, изображающая городъ Антіоха, въ сидячемъ положеніи, съ ногой, опирающеюся на рѣку Оронтъ: этому Райе, не безъ основанія, противопоставлялъ громадное превосходство Побѣды надъ нашими копіями группы Евтихида [2]).

Въ теченіе того же 1879 года Шампуазо съ помощью Пено, командира авизо Латушъ-Тревилль, осуществилъ то, что давно уже было его задушевнѣйшимъ желаніемъ: онъ нашелъ на Самоѳракіи и перевезъ въ Лувръ громадныя глыбы Тазосскаго мрамора, составлявшія пьедесталъ статуи.

Я провелъ нѣсколько недѣль на бортѣ Латушъ-Тревилля немного спустя послѣ его удачной экспедиціи; я слышалъ разсказъ о ней изъ устъ офицеровъ, руководившихъ нагрузкой этихъ страшныхъ массъ, и я никогда не въ состояніи смотрѣть на Побѣду, съ гордостью стоящую на вновь пріобрѣтенномъ пьедесталѣ, безъ того, чтобы не подумать о тѣхъ людяхъ, которымъ мы этимъ обязаны!

---

1) Ньютонъ—консерваторъ Британскаго музея.

2) О. Райе, посвятившій Побѣдѣ очень важную замѣтку во 2-мъ томѣ своихъ Monuments de l'art antique, объявилъ, что нельзя найти ни малѣйшаго сходства между столь широкой и сочной лѣпкой и работой сикіонскаго скульптора, отличающеюся нѣсколько сухой точностью. Самоѳракійская Побѣда не принадлежитъ къ разряду изваяній, подобныхъ Апоксіомену. Напротивъ, она очень близка Ніобидамъ, но не Флорентійскимъ, а ихъ погибшимъ оригиналамъ, въ отношеніи которыхъ мраморы Уффиціи только тяжелыя копіи и энергическую позу которыхъ лучше сохранила Ніобида Ватиканская, не имѣя, конечно, ихъ свободной и сильной выработки.

Установка этого монументальнаго основанія, на верху почетной лѣстницы, гдѣ она находится въ настоящее время, не было дѣломъ одного дня. Луврскій архитекторъ Гильомъ сначала укрѣпилъ своды, которые должны были выносить эту ужасную тяжесть; затѣмъ подъ руководствомъ Равэссона и Геронъ де-Вилльфосса энергично стали работать надъ очень труднымъ дѣломъ: надъ установкой на мѣсто возможно большаго количества фрагментовъ, воздерживаясь при этомъ отъ всякой гипотетической реставрировки. Одно изъ крыльевъ, лѣвое, въ большей части могло быть возстановлено; правое было сдѣлано изъ гипса по образцу перваго. Равнымъ образомъ пополнены гипсомъ правое плечо и нѣсколько кусковъ одежды. Какъ и слѣдовало, никто не думалъ замѣнять недостающія руки и ноги.

Когда весною 1884 года статуя была поставлена на свою галеру, поднялся цѣлый рой похвалъ и не было слышно ни одного несогласнаго голоса. Лувръ владѣлъ однимъ дивомъ болѣе, предъ которымъ, какъ остроумно сказалъ Равэссонъ, „Венера Милосская должна было хорошо себя держать!“ [1])

---

[1]) Какъ и по отношенію ея соперницы, Венеры Милосской, и по отношенію Побѣды были предложены различные проекты реставрировки. Одинъ австрійскій скульпторъ Цумбушъ, повторяя гипотезу Бенндорфа, впрочемъ очень правдоподобную, по которой монетный чеканъ Деметрія былъ сдѣланъ съ Самоѳракійской статуи, находилъ болѣе всего возможнымъ, для возстановленія недостающихъ частей статуи, держаться указаній монетъ. Побѣда дуетъ въ большую трубу, которую гордо поднимаетъ правой рукой, тогда какъ въ лѣвой держитъ крестообразный предметъ, изображающій подставку или внутреннюю арматуру какого-то трофея. Но это возстановленіе сильно оспаривалось, въ особенности, когда было реставрировано правое плечо Побѣды: спрашивали, не нужно ли было для того, чтобы заставить Побѣду дуть въ трубу, отклонить ей голову въ сторону, въ положеніе некрасивое, натянутое, почти невозможное. Съ другой стороны, французскій художникъ Кордоннье, поощряемый въ своей попыткѣ Энгель Гросомъ, предложилъ совсѣмъ иную реставрировку, на основаніи которой въ правую руку статуи давался вѣнокъ. Не составляетъ ли вѣнокъ одинъ изъ наиболѣе употребительныхъ аттрибутовъ Побѣды? Въ томъ же выпускѣ Gazette

На нѣсколькихъ страницахъ невозможно представить полный отчетъ о Самоѳракійской Побѣдѣ. Много еще вопросовъ слѣдуетъ рѣшить археологу. Расположеніе одежды и перевязи не легко понять; реставрировка галеры представляется очень спорной. Надо ли видѣть въ ней носъ адмиральской триремы, или носъ быстроходнаго авизо съ двумя рядами веселъ, носъ діеры, отдѣлившейся отъ флота, чтобы нести извѣстіе о побѣдѣ? Это вопросъ морской археологіи, браться за который мы здѣсь не можемъ. Мы съ большой охотой укажемъ на удивительную гибкость работы, на жизненность, которую она сообщаетъ мрамору, на удачный контрастъ между бурно развѣвающейся одеждой и тѣмъ, какъ плотно она облегаетъ животъ и бедра, гдѣ обнаруживаетъ энергическую и въ высшей степени изящную лѣпку... Это тѣ качества, которыя уже встрѣчаются въ знаменитой Побѣдѣ Пэонія, которая найдена въ Олимпіи въ 1875 году и которая болѣе, чѣмъ на вѣкъ старше Самоѳракійской; но насколько у первой ниже отдѣлка и выраженіе! Насколько гибче и выразительнѣе здѣсь лѣпка ткани! Насколько обиліе складокъ, обнаруживающее на тонкость и прозрачность ткани, лучше указываетъ на быстроту бѣга и силу морской бризы, той бризы, о которой Сюлли-Прюдомъ говоритъ въ своемъ чудномъ стихѣ:

Un peu du grand zéphir qui souffle á Salamine!

Соломонъ Рейнакъ.

(Gazette der Beaux-Arts, 1 февр. 1891 г.—33-й годъ. 3-й періодъ. Томъ V).

---

des Beaux-Arts, изъ котораго заимствована эта статья С. Рейнака, находятся 2 иллюстраціи, изъ которыхъ одна изображаетъ реставрировку Цумбуша, а другая—Кордоннье.

2.—*Гермесъ Праксителя.*

Прекраснѣйшее изъ открытій, сдѣланныхъ въ Олимпіи, произведено было въ развалинахъ Герэона [1]). Въ своемъ описаніи храма, Павзаній, перечисляя многочисленные предметы искусствъ, заключавшіеся въ немъ, говоритъ: „тамъ находится также мраморный Гермесъ, несущій ребенка—Діониса; статуя сдѣлана Праксителемъ". Вотъ эта-то статуя и была найдена въ мусорѣ 8 мая 1877 года, по счастью, прекрасно сохранившаяся. Богъ, въ видѣ совершенно голаго и въ высшей степени изящнаго человѣка, стоитъ, небрежно опершись на обрубокъ дерева, на который онъ бросилъ свой плащъ; его тѣло, тяжесть котораго падаетъ на правую ногу, мягко склоняется въ одну сторону, чѣмъ придаетъ линіямъ гибкость, изящество и волнистость, а также выставляетъ на видъ кривую линію верхней части бедра. На лѣвой рукѣ у него сидитъ ребенокъ Діонисъ [2]), опираясь одной изъ ученокъ на плечо бога, а другой дѣлая жестъ, выражаю-

---

[1]) Мы уже говорили, что къ сѣверу отъ храма Зевса находился храмъ Геры, опистодомъ, или задняя комната котораго заключала въ себѣ знаменитую корзинку Кипсела, ту корзинку изъ кедра, обложеннаго золотомъ, гдѣ будущій тиранъ Коринѳа, будучи ребенкомъ, былъ скрытъ матерью и избавленъ отъ преслѣдованья Бакхидовъ. Покрывавшія эту корзину надписи читали какъ священную книгу; вліянье востока сказывалось въ ея украшеніяхъ: безъ сомнѣнья, она относилась къ VII в.

[2]) Г. Дешанъ въ интересной статьѣ, посвященной (Revue bleu, 30 янв. 1892) реставраціи Олимпіи, остроумно замѣчаетъ, что это произведеніе Праксителя заставляетъ вспомнить слѣдующіе стихи Еврипида: „Атласъ, мѣдными плечами поддерживающій небо, древнее мѣстопребываніе боговъ, породилъ богиню Маію, которая произвела на свѣтъ меня, Гермеса, посланника Зевса, величественнаго изъ боговъ. Мой братъ Фебъ обратился ко мнѣ съ слѣдующей мольбой: О, братъ! иди къ народу славной Аѳины и возьми тамъ въ пещерѣ новорожденнаго ребенка. Отнеси его вмѣстѣ съ колыбелью и пеленками въ мой Дельфійскій храмъ и положи его при входѣ въ мое святилище. Этотъ ребенокъ мой и въ будущемъ я самъ о немъ позабочусь.—Чтобы угодить моему брату Лохіасу, я взялъ колыбель изъ тростника и положилъ малютку на ступеняхъ храма".

Только здѣсь богъ несетъ на рукахъ Діониса, а не сына Аполлона и Креузы.

щій желаніе, и трепеща всѣмъ своимъ тѣльцемъ отъ нетерпѣнья. Гермесъ правой рукой, къ несчастью пропавшей, показывалъ ребенку какой-то предметъ, возбудившій его желаніе, безъ сомнѣнья, виноградъ [1]), какъ свидѣтельствуютъ нѣкоторыя копіи этой еще въ древности знаменитой группы, произведенія, конечно, посредственныя, но въ которыхъ вѣетъ отдаленнсе воспоминаніе о Праксителѣ [2]). Таково это драгоцѣнное произведеніе, сохранившее весь блескъ и красоту мрамора: едва ли нужно хвалить эту статую, отличающуюся совершенствомъ отдѣлки и несравненнымъ изяществомъ; нѣтъ ничего интереснѣе контраста между почти лихорадочнымъ возбужденьемъ ребенка и спокойнымъ положеньемъ бога, слегка наклонившаго едва улыбающееся лицо. Но особенно слѣдуетъ указать на важность, которую представляетъ для исторіи искусства обладаніе оригинальнымъ произведеніемъ одного изъ величайшихъ греческихъ мастеровъ, того, кого древніе единодушно и безъ колебаній ставили на ряду съ Фидіемъ [3]). До этого открытія мы знали

---

[1]) По мнѣнью Трея (Hermes mit Dionysosknaben, 1878), этимъ предметомъ былъ тирсъ; по мнѣнью Смита,—кадуцей; по мнѣнью другихъ,—рогъ изобилія. У Гермеса, кромѣ правой руки, недостаетъ еще нижней части обѣихъ ногъ (за исключеньемъ правой ступни), а у маленькаго Бахуса не достаетъ лѣвой ноги, Крайне малый размѣръ тѣла ребенка и болѣе несовершенная работа этой части статуи заставляютъ предполагать, что Бахусъ, можетъ быть, принадлежитъ позднѣйшему времени. Но нельзя видѣть вмѣстѣ съ Гиршфельдомъ (Deutsche Rundschau, окт. 1877) въ Олимпійскомъ Гермесѣ простую „римскую копію“ статуи, упомянутой Павзаніемъ. Бруннъ (ib. 1882) доказалъ, что Гермесъ есть юношеское произведеніе Праксителя. Наконецъ, С. Рейнакъ (Revue archéologique, 1888) предполагаетъ видѣть въ этой группѣ родъ аллегоріи, а именно въ Гермесѣ Аркадію, а въ Діонисѣ-Элиду. При этомъ онъ припоминаетъ, что въ 363 г., послѣ кровавой борьбы между Элидой и Аркадіей, театромъ которой была даже ограда Олимпіи, Аркадяне и Элидцы помирилсиь при посредничествѣ Мантинеи. Группа Олимпійскаго храма Геры, прибавляетъ онъ, не была ли сдѣлана по требованью Мантинейцевъ для прославленья того соглашенья, которое они устроили между страной Гермеса (Аркадіей) и страной Вакха? О Діонисѣ Элейскомъ см. Павзан. VI, 26, 1.

[2]) Здѣсь говорится о двухъ помпейскихъ копіяхъ.

[3]) Праксителъ, жизнь котораго намъ мало извѣстна, болѣе аттическій

Праксителя только чрезъ посредство неудовлетворительныхъ копій; и хотя копіи могли дать нѣкоторое понятіе о Венерѣ Киндской [1]) или Аполлонѣ Савроктонѣ [2]), хотя Луврскій Сатиръ, найденный при раскопкахъ на Палатинѣ, казался инымъ частью оригинальнаго произведенья мастера, тѣмъ не менѣе это были слабыя воспоминанья объ одномъ изъ знаменитѣйшихъ скульпторовъ древности. Въ настоящее время одно изъ его подлинныхъ произведеній указываетъ намъ на его геній; и если подумать, какъ мало художниковъ доставляютъ намъ подобное счастье,—Лизиппъ, Поликлетъ и другіе еще не извѣстны намъ ни по одному дѣйствительно оригинальному произведенью,—тогда можно будетъ понять весь тотъ мощный интересъ, который возбужденъ Олимпійскимъ мраморомъ. Безъ сомнѣнья, Гермесъ Праксителя не является, среди другихъ произведеній мастера, такимъ памятникомъ, появленіе которыхъ сопровождается громкой славой; въ древности онъ не пользовался знаменитостью Венеръ, Эротовъ, Сатировъ, созданныхъ рѣзцомъ аѳинскаго скульптора; чѣмъ же должны были быть эти произведенія, если второстепенная статуя представляется намъ въ такой степени выдающеюся!

Гермесъ Праксителя.

Не входя въ разборъ характера Праксителева генія, все

художникъ, чѣмъ Фидій, искусство котораго есть резюмэ всего эллинизма. Онъ жилъ между 364 и 340 г., былъ сынъ Кефисодота и имѣлъ дѣдомъ скульптора, тоже называвшагося Праксителемъ, современника или ученика Фидія. Былъ еще одинъ Пракситель, внукъ творца Гермеса.

[1]) Двѣ лучшія копіи Киндской Венеры находятся въ Мюнхенѣ и въ Ватиканѣ.

[2]) Двѣ прекрасныя копіи находятся въ Луврѣ и въ Ватиканѣ. Аполлонъ Савроктонъ обозначаетъ: Аполлонъ убивающій ящерицу (относительно миѳа о борьбѣ бога-солнца съ ящерицей см. Райе, Monuments de l'art antique).

таки слѣдуетъ сказать, какіе новые элементы внесъ этотъ великій артистъ въ греческое искусство. Древніе, художественная критика которыхъ всегда придерживалась нѣсколько туманныхъ выраженій, говорятъ, что онъ болѣе всякаго другого приближался къ истинѣ, не впадая при этомъ въ реализмъ, и еще, что онъ умѣлъ сообщать своимъ мраморнымъ статуямъ всѣ страсти души. Въ самомъ дѣлѣ, боги, имъ изображаемые, не имѣютъ ничего общаго съ богами Фидія, величіе которыхъ такъ высоко паритъ надъ всѣми слабостями людскими; четвертый вѣкъ, въ которомъ жилъ Праксителъ, не имѣлъ достаточно благоговѣнія и вѣры, чтобы создавать такіе высокіе образы [1]). Увеличеніе роскоши, житейскій комфортъ, утонченность умственной культуры укротили бурныя страсти и погасили энтузіазмъ предыдущаго поколѣнья. Въ глазахъ этого новаго общества боги Олимпійскіе—не сверхъестественныя существа, къ которымъ слѣдуетъ прикасаться лишь съ почтеніемъ; рѣзецъ Праксителя обращается съ ними запросто; онъ придаетъ имъ размѣры смертныхъ, онъ воодушевляетъ ихъ всѣми человѣческими страстями и чувствами.

Аполлонъ становится молодымъ человѣкомъ, играющимъ съ ящерицею; Венера—это молодая женщина, сбрасывающая свои одежды, чтобы войти въ воду; и художникъ требуетъ отъ нихъ не выраженья великихъ чувствъ, а обладанья особымъ изяществомъ. Всѣ его статуи обладаютъ гармоническою прелестью, юношескою гибкостью, которая подчасъ становится женственной. Для того, чтобы выставить на видъ волнистую гибкость тѣлъ, фигура поставлена не отвѣсно, налегаетъ на одну ногу, слегка опирается на дерево; такимъ образомъ, художникъ ломаетъ вертикальныя

[1]) Справедливо, что эпоха Праксителя есть эпоха бурная, „когда Грецiя по прекрасному выраженью С. Рейнака, сохраняла еще всю прелесть юности, но потеряла уже ея иллюзіи“! Безъ сомнѣнья, сынъ Кефисодота обладалъ характеромъ меланхолическимъ и возвышеннымъ. Но нѣмецкій критикъ Вальдштейнъ впалъ въ странное преувеличеніе, когда пожелалъ наградить творца Гермеса нѣкотораго рода нравственной анеміей и міровою скорбью (Welt-schmerz) á la Шопенгауеръ или Гартманнъ.

линія бюста и ногъ, онъ разнообразитъ симметричность членовъ, онъ выставляетъ на видъ мѣсто прикрѣпленья бедеръ и общее изящество лѣпки. Въ этой-то небрежной и спокойной позѣ представлены и Гермесъ, и Аполлонъ, и Сатиръ: она характерна для произведеній Праксителя.

Не менѣе интересно изучить его заботу о деталяхъ. Вообще лица, которыя любитъ изображать художникъ, молодые люди; но ни одинъ изъ атлетовъ, которыхъ скульпторъ могъ брать въ качествѣ модели, не дали бы ему любимыхъ имъ гармоническихъ и нѣжныхъ формъ; Апоксіоменъ [1]) Лизиппа, такъ хорошо сложенный, столь изящный въ своей силѣ, представляется грубымъ въ сравненіи съ эфебами Праксителя. У великаго аѳинскаго художника тѣло статуи обладаетъ большой нѣжностью и свѣжестью, игра мускуловъ едва замѣтна подъ нѣжной кожей. Эти закругленные члены, эту изящную утонченность Праксителъ заимствовалъ у женской модели; и изъ этихъ разнообразныхъ этюдовъ онъ создалъ въ высшей степени привлекательную смѣсь [2]).

---

[1]) Апоксіоменъ, атлетъ, чистящій себя скребницей, былъ въ числѣ статуй, украшавшихъ термы Агриппы. Канина, итальянскій археологъ, нашелъ (1846) прекрасную копію его: она находится въ Ватиканѣ. Предполагаютъ, что многія статуи нашихъ музеевъ, напр. Юпитеръ Отриколи и Александръ изъ Габіи (въ Луврѣ), суть копіи произведеній Лизиппа Сикіонскаго, бывшаго современникомъ и другомъ македонскаго завоевателя и главою аргиво-сикіонской школы.

[2]) Ср. Райе (Monuments de l'art antique, т. 2, вып. 3.): „Ни одинъ изъ эфебовъ, говоритъ онъ, на которыхъ Праксителъ могъ изучать въ Академіи или Лицеѣ прекрасно сложенные члены, позы, которыя стали изящными, благодаря привычкѣ людей быть обнаженными, и движенья, сдѣлавшіяся гибкими въ палестрахъ, не далъ ему достаточно гармоническихъ и нѣжныхъ формъ. Для того, чтобы найти эти формы, онъ заставлялъ позировать передъ собой молодую дѣвушку“. И по этому поводу авторъ выясняетъ разницу между древними и современными скульпторами.“ Въ настоящее время, или вслѣдствіе неувѣренности въ своихъ силахъ, или вслѣдствіе недостаточнаго обученія, не чувствуютъ болѣе подъ рукой настолько полно человѣческую форму. Медленно, съ трудомъ копируютъ, и, посвятивъ недѣли на изученье подробностей, не перестаютъ смотрѣть на это изученье, какъ на простой до-

Но больше всего въ произведеніяхъ Праксителя возбуждали удивленье головы. Въ самомъ дѣлѣ, въ нихъ-то и сказался тотъ могучій талантъ выражать чувства, которымъ никто въ древности не владѣлъ въ такой степени [1]). Конечно, голова Гермеса нисколько не уменьшаетъ этой славы; тѣмъ не менѣе ея строеніе, повидимому, указываетъ, что группа есть юношеское произведенье художника, и подражанье Мирону, кажется, оставило на ней нѣкоторые слѣды [2]). Но не смотря на нѣсколько сухую отдѣлку этой части, не смотря на нѣкоторую слабость, исполненье изумительно; искусство тутъ настолько совершенно, что усилій незамѣтно, и средства, употребленныя при этомъ, такъ просты, что плодъ долгихъ размышленій и терпѣливаго изученья продоставляется какъ бы найденнымъ случайно и созданнымъ сразу.

Ш. Диль.

(Excursions archeologiques en Grece, стр. 271—275. P. 1892).

кументъ, самый текстъ котораго не долженъ быть представленъ публикѣ, изъ котораго надо ей показать только сущность. Они рабы своей модели, и воспроизводятъ даже ея недостатки; до такой степени, что какъ бы ни мало мы посѣщали мастерскія, мы навѣрное можемъ сказать, что для этой головы позировала Джулія, для этой груди—Джіованна, для этого бедра—Беттина... Здѣсь, напротивъ все изучено на модели, но ничего не скопировано. Подробность взята съ натуры, съ неумолимою строгостью подчинена задуманному цѣлому, и воля артиста осталась свободна отъ всякаго принужденья.

[1]) Прибавьте къ этому поиски индивидуальнаго типа, которые, можетъ быть, одному только Лизиппу (см. выше) удалось вести такъ далеко. Праксителъ въ особенности умѣетъ передавать умѣренныя чувства души.

[2]) Кекуле въ своей брошюрѣ Der Kopf des praxitilischen Hermes первый указалъ на поразительное сходство головы Гермеса съ головой Дискобола Мирона, копіи съ котораго находятся въ Лондонѣ и Мюнхенѣ.

3.—Венера Милосская [1]).

Въ какомъ видѣ слѣдуетъ представлять себѣ Венеру Милосскую, прежде чѣмъ она лишилась рукъ?

Прежде всего, я долженъ сказать, что всѣ копіи, гра-

---

[1]) Независимо отъ спеціальнаго вопроса, разбираемаго здѣсь Рейнакомъ, два другіе важные вопроса, возникшіе по поводу этого художественнаго произведенья, вызвали, въ теченіе полувѣка, множество диссертацій, въ общемъ составляющихъ не менѣе 2—3000 страницъ in 8-0. Эти два вопроса слѣдующіе: въ какомъ положеніи, вмѣстѣ съ какими фрагментами была найдена Венера? Въ какую эпоху и кѣмъ была она изваяна?

Вспомнимъ, что Милосъ есть небольшой вулканическій островъ, принадлежащій къ архипелагу Цикладскихъ острововъ; онъ попеременно находился во власти Аѳинянъ и Спартанцевъ. Главный городъ его, въ настоящее время называющійся Кастро, расположенъ на отвѣсной возвышенности, господствующей надъ портомъ. Окрестность этого порта покрыта развалинами, изъ которыхъ наиболѣе замѣчателенъ большой театръ, прекрасно сохранившійся. Въ 500 шагахъ отъ этого театра одинъ греческій крестьянинъ и нашелъ эту статую (объ обстоятельствахъ этого открытія см. разсказъ Дюмонъ Дюрвилля, видѣвшаго эту статую чрезъ 11 дней послѣ ея открытіи, 19 апр. 1820 г.; де-Маселлюса, секретаря французскаго посольства въ Константинополѣ, передававшаго въ 1839 г. только свои личныя впачатлѣнья, а также очень интересную коллекцію писемъ, которыми обмѣнялись консульскій агентъ на Милосѣ Бреетъ, генеральный консулъ въ Смирнѣ Давидъ и французскій посланникъ въ Константинополѣ де-Ривьеръ). Изъ этихъ различныхъ свидѣтельствъ видно, что статуя найдена безъ рукъ, но вмѣстѣ съ нею найдены двѣ изуродованныя руки, третья рука, нога и двѣ гермы. Ошибочно иногда утверждаютъ (Жанъ Экаръ, 1874), что руки статуи были цѣлы во время открытія и были разбиты во время ссоры французскихъ моряковъ съ турками. Марселлюсъ на эстафеттѣ прибылъ къ Милосу 23 мая 1820 г. Въ это время одинъ греческій священникъ, желавшій заслужить расположеніе драгомана Константинопольскаго арсенала, купилъ статую и перенесъ ее на берегъ моря для нагрузки на корабль. Марселлюсъ прибылъ во время, чтобы нарушить сдѣлку и переправить Венеру на французскій корабль. Онъ заплатилъ за нее 500 фр.; цыфра эта засвидѣтельствована оффиціальной корреспонденціей. Корабль тотчасъ отплылъ, священникъ принесъ жалобу драгоману арсенала и заставилъ наложить штрафъ на Милосскихъ властей, виновныхъ, по его мнѣнію, въ томъ, что они позволили увезти Венеру. Французскій посланникъ добивался отъ Порты, чтобы эта несправедливость была исправле-

вюры и фотографіи Венеры, бывшія въ продажѣ до 1883 года, представляютъ довольно серьезную неточность, подавшую поводъ къ появленью ложныхъ идей. Когда статуя была водворена въ Луврѣ, въ 1822 г., то сдѣлали ошибку въ пригонкѣ торса къ нижней части тѣла. Вслѣдствіе матеріальныхъ условій, перечислять которыя было бы слишкомъ долго, торсъ былъ отброшенъ въ правую сторону, благодаря помѣщенью двухъ деревянныхъ клиньевъ [1]). Эти клинья исчезли лишь въ наше время. Равэссонъ, хра-

---

на; но оттоманское правительство отказало и де-Ривьеръ отдалъ 7000 піастровъ Милосскимъ властямъ. Венера прибыла въ Лувръ нѣсколько времени спустя, вмѣстѣ съ той античной плитой, которая была найдена не одновременно со статуей и почти тотчасъ же пропала.

Относительно второго вопроса: „въ какое время и кѣмъ была сдѣлана Венера Милосская?“ археологи далеко не согласны между собою.

Большинство нѣмецкихъ критиковъ склоняются къ тому, чтобы видѣть въ этой статуѣ произведеніе александрійской эпохи: по нашему мнѣнію, съ этимъ едва ли можно согласиться. Другіе, съ большей правдоподобностью, приписываютъ ее школѣ Скопаса (Froehner, Notice sur la sculpture antique du Louvre), и М. Коллиньонъ склоненъ раздѣлить это мнѣніе. „Въ самомъ дѣлѣ, пишетъ онъ, эта дата, т.-е. IV вѣкъ, хорошо согласуется съ этимъ суровымъ и привлекательнымъ стилемъ, проникнутымъ оригинальнымъ и чисто индивидуальнымъ изяществомъ“. Но Рейнакъ думаетъ, что стиль Венеры Милосской есть стиль учениковъ и пріемниковъ Фидія; онъ сравниваетъ ее съ скульптурными украшеніями Партенонскихъ фронтоновъ, и, съ другой стороны, припоминаетъ, что Милосъ принадлежалъ аѳинянамъ съ 416 до 404 года. “ Итакъ, говоритъ онъ если Венера есть произведеніе аттическое, то творецъ ея долженъ былъ жить между эпохой Фидія и Праксителя“.

[1]) См. Ravaisson, la Venus de Milo, 1871. При своемъ открытіи, знаменитая статуя была раздѣлена на 2 куска и при сборкѣ ея въ Луврѣ думали, что между двумя половинами статуи съ лѣвой стороны можно вложить деревянные клинья, которые откинули бы ей торсъ и голову вправо; это было замаскировано гипсомъ. По удаленіи клиньевъ, верхній кусокъ въ настоящее время держится отвѣсно по отношенію къ нижнему.

Въ сообщеніи, сдѣланномъ 26 сент. 1890 г. академіи надписей, Леблanъ замѣтилъ, что 3 знаменитыя античныя статуи извлечены изъ потайныхъ мѣстъ, куда спрятали ихъ древніе: Венера Капитолійская, найденная въ стѣнѣ Субуррскаго квартала; Венера Милосская, которую нашли въ тѣсномъ подвалѣ; Геркулесъ изъ золоченой бронзы, такъ называемый Геркулесъ Мастаи, который находился въ маленькомъ, обло-

нитель древностей, констатировалъ ихъ существованіе въ 1871 г., когда Венера была поставлена на пьедесталъ послѣ войны, во время которой она была спрятана въ погребъ при полицейской профектурѣ. Къ несчастію, открытіе Равэссона нарушило установившіяся привычки; стали настаивать, чтобы статуя была возстановлена въ прежней позѣ. Только въ 1883 году ей была возвращена настоящая поза. Тогда же удалили лѣвую ступню, гипсовую прибавку, сдѣланную въ 1821 году, а также много другихъ мелкихъ поправокъ, которыя относятся къ тому же времени и которыя были очень не изящны. Болѣе важно то, что уничтожили современный цоколь, въ который была вставлена античная плита, и придали новой базѣ круглую форму, которая оставляетъ нерѣшеннымъ спорный вопросъ: какъ надо смотрѣть на Венеру, въ профиль или въ три четверти? Прибавимъ, что такъ какъ лѣвая сторона лица и одежды менѣе тщательно сдѣлана, нежели правая, то, по всей вѣроятности, на статую надо смотрѣть въ профиль.

Первый вопросъ, представляющійся при возстановленіи рукъ Венеры, очень сложенъ и труденъ. Принадлежитъ ли ей остатокъ лѣвой руки, держащей яблоко, которая была найдена въ одно съ ней время?[1]) Мраморъ одинаковый, размѣры подходятъ почти на 1 м. м., но отдѣлка рукъ гораздо хуже отдѣлки всей статуи. Иногда предполагали, что эту руку придѣлали Венерѣ при реставрировкѣ, совершенной еще въ древности. Мы нечего объ этомъ не знаемъ.

женномъ камнемъ рву, въ 8 метрахъ подъ землею. Изъ этого Леблanъ выводитъ слѣдующее заключеніе: въ моментъ торжества христіанства побѣдители язычества уничтожали изображенія боговъ. „Приверженцы старой религіи хотѣли обезопасить своихъ боговъ и тщательно прятали ихъ, чтобы найти ихъ въ цѣлости въ день отмщенья, потому что между ними были распространены предсказанья, что царство Христово будетъ непродолжительно и что культъ боговъ будетъ возстановленъ".

[1]) Это было господствующимъ мнѣніемъ въ то время, когда Венера Милосская прибыла въ Лувръ и когда спрашивали, какъ ее реставрировать: вообще думали, что Венера должна была поднимать это яблоко въ знакъ торжества послѣ приговора, произнесеннаго въ ея пользу Парисомъ.

Венера Милосская.

Если рѣшить этотъ вопросъ утвердительно, такъ какъ яблоко есть традиціонный атрибутъ Венеры, то окончательно оправдается названіе, съ самаго начала данное богинѣ. Но если отбросить этотъ фрагментъ, какъ неподходящій, то получится иное, и тогда можно будетъ предположить вмѣстѣ съ нѣкоторыми археологами, что эта Венера скорѣе есть Побѣда или мѣстная нимфа. Правда, обнаженный торсъ и слѣды серегъ [1]) подтверждаютъ общепринятое обозначеніе, но эти признаки не дозволяютъ признать это безусловно правильнымъ. Названіе Дѣвы красоты, остроумно предложенное Генрихомъ Гейне, имѣетъ то преимущество, что менѣе опредѣленно.

Итакъ, относительно этого вопроса я воздержусь отъ заключеній. Тѣмъ не менѣе, изъ того, что эта статуя найдена около Милосскаго театра, мы не имѣемъ права заключать, что она изображаетъ Музу, заблужденіе, въ которое впали нѣкоторые авторы; въ самомъ дѣлѣ, тексты указываютъ намъ, что въ театрахъ бывали статуи Венеры, а прекрасная Арльская Венера найдена была именно въ развалинахъ римскаго театра этого города.

Вообще, когда дѣло идетъ о реставрировкѣ изувѣченнаго античнаго произведенія, археологи могутъ прибѣгать къ помощи болѣе или менѣе точныхъ копій, скульптуръ, барельефовъ, живописныхъ изображеній, медалей, монетъ, которыя иной разъ бываютъ крайне многочисленны по отношенію къ одному и тому же типу. Въ отношеніи Венеры этой помощи почти не существуетъ, и въ этомъ состоитъ одна изъ удивительныхъ особенностей этого произведенія. Безъ сомнѣнія, существуетъ извѣстное количество фигуръ

[1]) Развѣ не нашли въ одномъ мѣстѣ съ Венерой серьги и ожерелье, находящіяся теперь въ Британскомъ музеѣ?

въ подобномъ положеніи, Побѣды, пишущія на щитѣ, Венеры, держащія яблоко или въ группѣ съ какимъ-нибудь мужчиной. И ни одно изъ этихъ свидѣтельствъ не имѣетъ дѣйствительнаго значенія. Прежде всего эти „копіи“ имѣютъ очень отдаленное сходство съ Милосской богиней: эти очень разнообразныя копіи исходятъ отъ одного типа V-го вѣка, который вдохновилъ и творца Венеры[1]). Во-вторыхъ, разъ былъ созданъ какой-нибудь типъ, и разъ онъ былъ допущенъ въ художественный вокабуларій, то естественно, онъ сталъ служить, какъ и термины литературнаго вокабуларія, для выраженія различныхъ идей. Надо быть уже черезчуръ новичкомъ въ археологіи, чтобы думать о несомнѣнной реставрировкѣ Венеры Милосской потому только, что открыта какая-то греческая статуя, опирающаяся на правую ногу и немного поднимающая лѣвую, съ тѣмъ или другимъ атрибутомъ въ рукѣ. Только точная и неиспорченная копія нашей статуи съ тѣмъ же взглядомъ, устремленнымъ вдаль, съ той же разницей въ уровнѣ плечъ, могли бы уполномочить насъ на какое-нибудь серьезное заключеніе. Но эту копію надо еще отыскать. Я думаю, что при теперешнемъ состояніи науки и то уже составляетъ прогрессъ, если признали, что вопросъ о реставрировкѣ Венеры не разрѣшимъ [2]). Тѣмъ не менѣе я не хочу ограничиться этимъ и долженъ вкратцѣ изложить 5 главныхъ проектовъ реставрировки, которые были предложены: 1) проектъ Тарраля, по которому Венера стоитъ около Гермеса; 2) проектъ Гассе, по которому она занимается туалетомъ; 3) проектъ Вейтъ Валентина, по которому она представляетъ собою купальщицу, захваченную

[1]) Венера Милосская напоминаетъ своею позою (см. ниже) Венеру Капуанскую (Неаполь), Побѣду Брешіанскую и Венеру Фалероне, копію какого-то хорошаго греческаго произведенія, найденную въ 1836 году въ Фалерѣ въ Пиценумѣ и пріобрѣтенную Лувромъ; лѣвая нога этой статуи опирается на шлемъ, а торсъ одѣтъ въ легкую тунику (Ср. Geoffroy, Revue des Deux Mondes, 1874).

[2]) Венера Милосская есть тайна, писалъ въ другомъ мѣстѣ С. Рейнакъ.

врасплохъ; 4) проектъ Катрмеръ де Кэнси и Равэссона, по которому она составляетъ группу съ Марсомъ; 5) проектъ Миллингена и Овербека, по которому она держитъ щитъ.

Около 1860 года одинъ англійскій докторъ, Клавдій Тарраль, практиковавшій въ Парижѣ, предложилъ проектъ реставраціи Венеры, основанный на убѣжденіи, что фрагментъ, держащій яблоко, принадлежалъ оригиналу. Его проектъ, отлитый изъ гипса, былъ выставленъ въ 1861 году и былъ принятъ очень благосклонно. Тарраль поставилъ Венеру въ группѣ съ однимъ изъ Гермесовъ, которые были открыты въ томъ же мѣстѣ [1]). Тѣ, которые найдутъ, что движеніе руки, держащей яблоко, удовлетворяетъ идеѣ изящества или какой-бы то ни было другой идеѣ, раздѣлятъ мнѣніе Тарраля, а не мое. Правда, что яблоко, извѣстный символъ Афродиты, въ то же время есть символъ, напоминающій имя острова, такъ какъ яблоко по гречески melon; но въ реставраціи Тарраля Венера скорѣе играетъ яблокомъ, нежели показываетъ его какъ атрибутъ, имѣющій двойной смыслъ. Можно также задать себѣ вопросъ, не будетъ ли неизящно движеніе правой руки, потому что одежда въ достаточной мѣрѣ удерживается выставленнымъ впередъ колѣномъ и не нуждается въ помощи руки, готовой лечь на эту одежду [2]). Гассе, профессоръ анатоміи въ Бреславльскомъ университетѣ, въ свою очередь утверждаетъ, что осколокъ лѣвой руки и лѣвая рука съ яблокомъ принадлежали статуѣ. Онъ призналъ въ этомъ изображеніе Венеры, которая, входя въ

---

[1]) Подъ этимъ Гермесомъ онъ помѣстилъ надпись, бывшую на античной плитѣ, которая исчезла съ 1821 года. Эта надпись: [Ἀγή] σανδρος Μηνίδου [Ἀντ] ιοχεὺς ἀπὸ Μαίκνδρου ἐποίησεν; если она относилась къ Венерѣ, то ея исполненіе относили бы къ III в. до Р. Х., такъ какъ Антіохія на Меандрѣ была основана Антіохомъ Сотеромъ I, умершимъ въ 261 году.

[2]) Движеніе лѣвой руки, въ которой было яблоко, было бы не менѣе неизящно, и Равэссонъ по этому поводу справедливо припомнилъ слова Квинтиліана: „никогда еще никому не удавалось жестикулировать лѣвой рукой.

море, поднимаетъ правой рукой падающую одежду, тогда какъ лѣвой рукой развязываетъ волосы. Но предметъ, находящійся въ этой рукѣ, вовсе не яблоко, на что, впрочемъ, указываетъ его малый размѣръ: это намотанный въ клубокъ конецъ нити, связывающей волосы. Реставрація Гассе, кажется, осталась неизвѣстной во Франціи [1]); то, что онъ говоритъ о яблокѣ, я думаю, основывается на заблужденіи; и я вовсе не расположенъ допустить для такой статуи, какъ наша Венера, тотъ произвольный мотивъ, который придуманъ Бреславльскимъ анатомомъ.

Одинъ нѣмецкій археологъ, основываясь на наблюденіи, сдѣланномъ знаменитымъ англійскимъ археологомъ, Миллингеномъ, предположилъ, что положеніе тѣла Венеры указывало какъ бы на движеніе, вызванное удивленіемъ и отвращеніемъ. Онъ склоненъ видѣть въ богинѣ чистую Артемиду, захваченную Актеономъ врасплохъ во время купанья. Найдется ли еще кто-нибудь, кромѣ Вейтъ Валентина [2]), который бы видѣлъ въ величественной милосской богинѣ какую-то испуганную купальщицу? Я надѣюсь, что никого не найдется.

Но вотъ еще попытка болѣе серьезная. По прибытіи статуи въ Парижъ, знаменитый археологъ Катрмеръ де Кэнси думалъ, что она составляла группу съ какимъ-то другимъ лицомъ, и что это лицо былъ Марсъ. Эта идея была впослѣдствіи заимствована у него и развита Равэссономъ, который, послѣ долгихъ колебаній, пришелъ къ слѣдующему заключенію. Афродита была около Марса; она опиралась на плечо бога лѣвой рукой, въ которой было яблоко; правую руку она поднимаетъ какъ бы въ знакъ того, что она говоритъ богу. Что касается послѣдняго, то его слѣдуетъ представлять себѣ по образцу одной статуи, греческой работы, хранящейся въ Луврѣ и называемой, по той коллекціи, въ составъ которой она входила, Марсомъ Боргезе.

---

[1]) Она относится къ 1882 году.

[2]) Veit Valentin, Ueber Kunst, Künstler. etc. Fr. 1889.

Этотъ проектъ основывается на серьезномъ доводѣ, а именно на томъ, что лѣвая сторона статуи болѣе небрежно отдѣлана, чѣмъ все остальное [1]). Но, съ другой стороны, онъ наталкивается на серьезныя возраженія. Ничто не объясняетъ направленіе глазъ Венеры, направленіе, вовсе не показывающее, что она занята богомъ, находящимся около нея. Исторія искусства не знала никакой группы Марса и Венеры, восходящей къ V в. до Р. Х. Наконецъ, по моему мнѣнію, ничто не можетъ побѣдить впечатлѣніе, которое является слѣдствіемъ изученія самаго мрамора, который созданъ для того, чтобы въ своемъ мощномъ величіи не имѣть нужды въ посторонней помощи и который будетъ только испорченъ сближеніемъ съ какой-либо другой личностью [2]). Правда, упоминаются группы, относящіяся къ

---

[1]) Въ своемъ новѣйшемъ этюдѣ о Венерѣ Милосской, помѣщенномъ въ Revue archeologique (1890), какъ резюме мемуара, читаннаго имъ въ томъ же же году въ академіи надписей, Равэссонъ еще настаиваетъ на этомъ аргументѣ. По его мнѣнію, Венера есть одно изъ тѣхъ произведеній, которыя дѣлались въ примѣненіи къ опредѣленному мѣсту и опредѣленной точкѣ зрѣнія; она предназначалась быть поставленной такъ, чтобы на нее смотрѣли справа, а при взглядѣ на нее прямо представляется выраженіе силы и гордости, что не согласуется съ тонкостью ея профиля и кротостью выраженія. „Пусть взглянутъ, говоритъ онъ, на Венеру Милосскую съ правой стороны, т-е. съ той точки зрѣнія, для которой она сдѣлана, въ такомъ случаѣ мы не увидимъ болѣе въ ней тѣхъ несовершенствъ, которыя обнаруживаются съ другихъ точекъ зрѣнія, и во всей ея фигурѣ увидимъ только изящество и привлекательность. Равнымъ образомъ тогда можно будетъ замѣтить, что она не выпрямляется и не откидывается назадъ, какъ представляется это при взглядѣ на нее прямо, напротивъ, она нѣсколько наклоняетъ верхнюю часть своего тѣла, нагибая немного впередъ голову мягкимъ движеніемъ, которое подходитъ къ выраженію ея лица, какъ будто она обращается съ нѣкотораго рода заботливостью къ кому-то, кто стоитъ слѣва“. Мало того, Равэссонъ продолжаетъ считать лѣвую руку за принадлежащую статуѣ: для него мало имѣетъ значенія несовершенство, замѣчаемое въ отдѣлкѣ этой руки; потому что, по его мнѣнію, часть этой руки, гдѣ замѣчается несовершенство, не предназначалась быть на виду. Слѣдовательно, лѣвая рука Венеры опиралась на какой-то предметъ, и этотъ предметъ могъ быть только лицомъ.

[2]) Это сближеніе, осуществленное Равэссономъ посредствомъ отлив-

римской эпохѣ, въ которыхъ какая-то задрапированная женщина, въ позѣ, очень похожей на позу Венеры Милосской, поставлена рядомъ съ воиномъ, похожимъ на Марса Боргезе [1]); но мы знаемъ, что отдѣльные мотивы, созданные великими скульпторами эпохи расцвѣта, очень часто связывались съ другими мотивами въ рельефныхъ и барельефныхъ группахъ позднѣйшаго времени. Такимъ образомъ, это не только не представляется серьезнымъ доказательствомъ въ пользу гипотезы о первоначальной группѣ, но, по моему, даже доказываетъ, что эту группу нельзя допустить, потому что во всѣхъ римскихъ композиціяхъ, о которыхъ я говорю, наклонъ головы и торса Венеры не тотъ, какой замѣчается въ нашей статуѣ.

Вообще не слѣдуетъ полагаться на предполагаемыя статуарныя копіи Венеры, потому что у всѣхъ у нихъ руки болѣе или менѣе пострадали, и своимъ настоящимъ видомъ онѣ обязаны современнымъ реставраторамъ.

Мы придаемъ больше значенья барельефнымъ фигурамъ, которыя лучше пощажены временемъ. Именно, существуетъ одна фигура, на которую, повидимому, мало

ки, въ реставрировкѣ, которую онъ представилъ Институту въ подтвержденіе своего мемуара, надо признаться, вовсе не ослабляетъ мнѣнія С. Рейнака (См. въ Revue archeologique 1890 очень вѣрное воспроизведеніе реставрированной такимъ образомъ „группы“).

[1]) Группы, приводимыя Равэссономъ, суть слѣдующія: Луврскій и Капитолійскій рельефы, 2 барельефа на саркофагахъ, изъ которыхъ одинъ награвированъ въ старинной коллекціи Маттеи, а другой находится въ Campo Santo въ Пизѣ, и, наконецъ, третій барельефъ, недавно найденный въ Сидэ, въ Малой Азіи. Одно только, повидимому, безпокоитъ Равэссона: такъ какъ правое мѣсто было главнымъ во всѣхъ группахъ, въ которыхъ изображены, какъ супруги, богъ или богиня, то богъ всегда бываетъ на правой сторонѣ; а въ реставрированной группѣ правую сторону должна занять Венера. Но остроумный археологъ не долго смущается этимъ затрудненіемъ: „не обозначаетъ ли это, говоритъ онъ, что Венеру хотѣли представить, какъ существо высшее, и что, слѣдовательно, она находится рядомъ не съ богомъ, а съ простымъ героемъ?“ И такимъ образомъ Равэссонъ приходитъ къ слѣдующему заключенію: спутникъ Венеры былъ не кто иной, какъ Тезей (см. статью Равэссона въ Revue archeologique).

обращали вниманія: это Побѣда, входящая въ составъ великолѣпнаго собранія 3000 фигуръ, находящихся на Трояновой колоннѣ въ Римѣ. Она поразительно напоминаетъ бронзовую Побѣду, найденную въ Брешіи, которая также держала щитъ, а также одну Венеру, найденную въ Капуанскомъ театрѣ, поза которой представляетъ часто отмѣчаемое сходство съ Венерой Милосской.

Слѣдуетъ ли изъ этого заключить, что Миллингенъ и другіе ученые были правы, давая въ качествѣ аттрибута Венерѣ-Побѣдительницѣ щитъ, или какъ зеркало, или какъ таблицу, на которой она писала имена, или какъ свидѣтельство ея побѣды надъ Марсомъ, напоминающее стихи Мюссэ:

... le bonheur suprême
Après qu'on a vaincu, c'est d'avoir désarmé!

Я остерегусь отъ подобнаго заключенія, потому что для рѣшительнаго принятія этой гипотезы надо было бы согласиться, что лѣвая рука, держащая яблоко и хранящаяся въ Луврѣ, не принадлежитъ статуѣ или, какъ предполагаютъ, принадлежитъ реставраціи, произведенной въ древности. Я довольствуюсь тѣмъ, что предложилъ задачу относительно реставрировки, указалъ трудности, съ нею сопряженныя, но я заранѣе говорю, что рѣшать эту задачу не стану, и что я не хочу быть Эдипомъ этого сфинкса.

Можетъ быть, я ошибаюсь, и я сознаюсь въ этомъ, употребляя это миѳологическое сравненье. Сфинксъ сбрасывалъ въ пропасть неразгадывавшихъ его загадки, но Венера Милосская болѣе милостива. Она всѣмъ благодарна и вознаграждаетъ всѣхъ высокимъ наслажденьемъ за тѣ усилія, съ которыми они хотятъ проникнуть въ ея тайну. Потому что эти усилія приводятъ ихъ въ соприкосновеніе съ наилучшимъ произведеньемъ античнаго искусства; они постоянно находятъ въ ней новыя основанія къ тому, чтобы все болѣе ей удивляться, и не только не искупаютъ смертельнымъ паденьемъ свою неспособность все знать, но вмѣстѣ съ богиней поднимаются въ тѣ свѣтлыя области,

гдѣ сіяетъ вѣчнымъ блескомъ греческое искусство, побѣдительница вѣковъ.

С. Рейнакъ.

(Gazette des Beaux-Arts, 1 мая 1890.—3-й періодъ. Томъ III).

4.—Пергамская школа; алтарь Зевса и Аѳины[1]).

Фризъ, который находился на полувысотѣ алтаря, состоялъ изъ мраморныхъ плитъ, высотою въ 2 м. 30, толщиною около 0 м. 50 и шириною отъ 0 м. 60 до 1 м. 10. На этихъ плитахъ были изваяны сильно выдающіяся рельефныя фигуры, нѣкоторыя части которыхъ очень часто совершенно отдѣляются отъ плитъ. Металлическіе аксессуары, въ настоящее время исчезнувшіе (отверстія для прикрѣпленія ихъ еще видны), во многихъ мѣстахъ дополняли мраморную отдѣлку. Эти скульптурныя украшенія простирались въ длину болѣе, чѣмъ на 130 метровъ, и даже занимали находящіяся по сторонамъ лѣстницы два крыла, высота которыхъ вверху была меньше, чѣмъ внизу, такъ какъ ее умень-

---

[1]) Послѣ Александра греческое искусство возвращается въ Малую Азію, чтобы тамъ создать свои шедевры, и предлагаетъ свои услуги иностраннымъ властителямъ, которые раздѣлили между собою имперію завоевателей. Погоня за эффектомъ и колоссальнымъ—вотъ отличительный характеръ „эллинистической“ скульптуры, главными центрами которой были Пергамъ, въ Мизіи, Родосъ и Траллессъ.—Пергамская школа была извѣстна намъ только по памятнику, воздвигнутому Атталомъ IV, украшенья котораго представляли, кромѣ Гигантомахіи, еще битву Аѳинянъ противъ Амазонокъ, битву при Мараѳонѣ и пораженіе Галловъ въ Мизіи; но такъ называемому умирающему гладіатору (собственно умирающій Галльскій воинъ), находящемуся въ Капитоліи, и по Галлу, убивающему себя около жены, изъ виллы Людовизи (неправильно называемому Арріей и Пэтомъ); но раскопки, руководимыя съ 1878 года Гуманомъ и Бономъ, обогатили Берлинскій музей великолѣпными фрагментами, которые здѣсь описаны. Другіе фрагменты, въ силу закона 21 февр. 1884 года по отношенію къ древностямъ, найденнымъ въ Турціи, уступлены музею Чинли-Кіоскъ.

шали ступени. Какъ говоритъ Ампелій, на нихъ была изображена борьба Олимпійскихъ боговъ съ гигантами, сыновьями земли.

Эта побѣда Олимпійцевъ часто уже доставляла матеріалъ художникамъ, которымъ поручалось украшеніе греческихъ святилищъ; она была изображена на фронтонѣ колоссальнаго храма Зевса въ Агригентѣ, на внутреннемъ фризѣ храма Аѳины Паллады въ Пріенѣ, наконецъ, на щитѣ Аѳины Партеносъ. Кромѣ общей композиціи, отдѣльные эпизоды великой борьбы были изображены на метопахъ одного изъ Селинунтскихъ храмовъ и на нѣкоторыхъ изъ метопъ Аѳинскаго Партенона, Аргосскаго Герэона, храма Апол-

Фризъ пергамскаго алтаря (фрагментъ).

лона въ Дельфахъ. Если этотъ сюжетъ, которымъ столько разъ пользовались, былъ выбранъ строителями Пергамскаго алтаря или художниками по приказанію первыхъ, то, безъ сомнѣнья, это сдѣлали не потому только, что онъ давалъ очень эффектную композицію, притомъ способную продолжаться до безконечности. Эта борьба прекрасныхъ и просвѣщенныхъ греческихъ божествъ съ безобразными чудовищами, олицетворявшими собою грубыя силы природы,

представлялась Атталидамъ подобіемъ той борьбы, въ которой они защищали греческую цивилизацію противъ безчинствъ и варварства, воплотившихся въ Галлахъ [1]).

Впрочемъ, если сюжетъ былъ старъ, настолько старъ, что можно было считать его исчерпаннымъ, то способъ его осуществленія былъ совершенно новъ.

Было время, когда греческое искусство представляли холоднымъ, неподвижнымъ въ академической правильности своихъ линій, застывшимъ въ своемъ величіи. Благодаря Бога, мы давно уже освободились отъ этого нелѣпаго предразсудка. Неужели неподвижны боги Партенонскихъ фронтоновъ, Амазонки Басскаго фриза, Кентавры, Лапиты, изваянные Алкаменомъ въ Олимпіи [2])? Неподвижны Побѣда Пэонія или Побѣда Самоѳракійская? Нѣтъ, пылкія страсти также были извѣстны греческимъ ваятелямъ, какъ и трагическимъ поэтамъ. По нѣкоторымъ вѣрнымъ указаніямъ, можно даже предполагать, что малоазійское искусство, при преемникахъ Александра, простерло очень далеко любовь къ драматизму: притупленный вкусъ той эпохи требовалъ для своего возбужденья болѣе сильныхъ волненій, а самый умъ этихъ восточныхъ народностей не былъ дисциплинированъ, не имѣлъ равновѣсія греческаго ума, въ то время, какъ ихъ душа подвергалась болѣе рѣзкимъ колебаніямъ. Противорѣчащимъ антитезамъ, напыщеннымъ выраженіямъ,

Лаокоонъ (Ватиканскій музей).

[1]) Побѣды Аттала I надъ Галлами относятся къ 239 году; „они имѣли, говоритъ Рейнакъ (Manuel de philologie classique), въ греческомъ искусствѣ такой же отзвукъ, какъ и побѣды при Марафонѣ и Саламинѣ".

[2]) Извѣстно (см. выше.), что въ настоящее время сильно опровергаютъ принадлежность Алкамену фронтона, изображающаго Кентавровъ и Лапитовъ.

характеризующимъ азіатское краснорѣчіе, должно было соотвѣтствовать искусство, тоже склонное къ сильнымъ противоположеньямъ и чрезмѣрнымъ эффектамъ. И дѣйствительно, нѣкоторые памятники этого азіатскаго искусства, дошедшіе до насъ, подтверждаютъ это; къ числу такихъ памятниковъ относятся: столь изысканная группа Лаокоона, произведеніе Агезандра Родосскаго [1]) и его сыновей, наказаніе Дирки, изваянное Аполлоніемъ и Таврискомъ изъ Траллеса [2]), яростная схватка Грековъ съ Амазонками, видимая на фризѣ храма, выстроеннаго Гермогеномъ изъ Магнезіи на Меандрѣ, наконецъ, въ болѣе скромной области, нѣкоторыя Смирнскія, Кумскія и Миринскія терракоты.

Тѣмъ не менѣе и въ Лаокоонѣ, какъ и въ наказаніи Дирки, сила только кажущаяся и поверхностная. Если внимательно вглядѣться въ эти два произведенія, то можно замѣтить, что ваятели, ихъ создававшіе, были очень спокойны, что они искали медленно, съ трудомъ, по правиламъ школы, какъ имъ выразить, съ одной стороны, припадки скорби стараго жреца Посейдона, съ другой—при-

---

[1]) Родосцы были извѣстны своею готовностью принимать у себя художниковъ. Одинъ изъ нихъ, Харесъ изъ Линдоса, соорудилъ изъ бронзы знаменитый Колоссъ Родосскій, представляющій собою солнце; онъ былъ высотою въ 35 м. Воздвигнутый въ 184 году, онъ былъ низвергнутъ чрезъ 86 лѣтъ землетрясеньемъ. Его считали однимъ изъ 7 чудесъ свѣта. — Но шедевромъ родосской школы была группа Лаокоона. Она была поставлена въ Римѣ, въ термахъ Тита, гдѣ видѣлъ ее Плиній. Эта-то группа, по всей вѣроятности, побудила Виргилія къ его знаменитому описанію Лаокоона. Лессингъ, въ своемъ извѣстномъ сочиненіи, а за нимъ Любке указали, что ея композиція болѣе живописна, чѣмъ скульптурна. Нѣкоторые предполагаютъ, что Лаокоонъ относится приблизительно къ концу второго вѣка и что онъ есть подражаніе Пергамскому фризу.

[2]) Къ родосской школѣ относится школа траллесская. Группа, изображающая наказаніе Дирки, которую наказываютъ сыновья Антіопы, Амфіонъ и Зетъ, въ отмщеніе за ея дурное обращеніе съ ихъ матерью, извѣстна подъ именемъ Фарнезскаго быка. Она принадлежала Полліону, а позднѣе перешла въ термы Каракаллы, гдѣ и была найдена, очень искалѣченная, въ 1546 г. Павломъ III Фарнезе.

падки гнѣва Амфіона и Зета. Ни на минуту не волновало ихъ искреннее чувство, и они не переставали думать о публикѣ и о томъ эффектѣ, который должны были произвести. Лаокоонъ — это актеръ, правда, актеръ, до мелочныхъ подробностей знающій свою роль и до мелочей изучившій передъ зеркаломъ сокращенія своихъ лицевыхъ мускуловъ [1]). Два сына Антіопы—это позирующіе гимнасты. Само излишество знанія предостерегаетъ насъ и заставляетъ насъ скорѣе признать недостатокъ искренности. Мы чувствуемъ, что это искусство, которое хочетъ казаться патетическимъ и грубымъ, на самомъ дѣлѣ есть искусство безразличное и безсильное. Магнезійскій фризъ, почти на одинъ вѣкъ ранѣе этихъ произведеній, подъ своей грубой и незаконченной отдѣлкой выказываетъ болѣе одушевленія, болѣе истинной силы. Въ Пергамскихъ мраморахъ дѣло обстоитъ еще иначе. На этотъ разъ вмѣсто людей, способныхъ инсценировать, мы имѣемъ передъ собой природныхъ драматурговъ, людей, которые инстинктивно и безъ усилій обнаруживаютъ то, что есть патетическаго въ извѣстномъ положеніи, и

Наказаніе Дирки (на одной Тіатирской монетѣ).

[1]) Нельзя ли сказать почти того же самаго объ Аполлонѣ Бельведерскомъ, на который нѣкогда смотрѣли какъ на чудо греческаго искусства, но который гораздо менѣе вызываетъ удивленія современныхъ критиковъ? Аполлонъ Бельведерскій есть еще одно изъ главнѣйшихъ эффектныхъ произведеній эллинистическаго искусства. См. энтузіастическое и нѣсколько напыщенное описаніе его, сдѣланное Винкельманомъ. Аполлонъ Бельведерскій (названный такъ отъ той части Ватиканскаго музея, гдѣ находится дворъ съ балкономъ, съ котораго открывается роскошный видъ —bello vedere), былъ найденъ въ началѣ 16 в. въ Порто д'Анціо, въ бывшемъ Анціумѣ, и купленъ кардиналомъ делла Ровере, впослѣдствіи Юліемъ II. Предполагаютъ, что это копія бронзовой статуи Аполлона, держащаго эгиду, статуи, которая была поставлена въ Дельфахъ по поводу спасенія святилища отъ галльскаго нашествія въ 279 г.

представляютъ, одну за другой, его перипетіи. Волненіе, ими испытываемое, очень живо, и ихъ воображеніе вслѣдствіе того, что оно богато, отчасти замѣняетъ вдохновеніе. Въ этой яростной схваткѣ, гдѣ самымъ различнымъ образомъ сталкиваются существа, различныя по природѣ, одни—божественнаго происхожденія (на ихъ превосходство указываетъ идеальная красота и то, что они даже въ ярости сохраняютъ свое олимпійское достоинство), другіе, наполовину люди, наполовину—чудовища, своимъ страннымъ сложеніемъ указывающіе на безпорядокъ хаотическихъ силъ, символомъ чего они являются, и выражающія на своихъ лицахъ самыя дикія страсти,—во всемъ этомъ есть разнообразіе, обиліе замысла, внезапный порывъ, что возбуждаетъ удивленіе, даже изумленіе.

Въ эту эпоху паденія, конечно, нельзя было и ожидать такого сильнаго роста.

Но этому живому и полному жизни искусству недостаетъ того, что составляетъ величіе искусства V-го вѣка: глубокой вѣры. Есть нѣчто святое и въ Дорифорѣ Поликлета, и въ Партенонскихъ фронтонахъ: здѣсь—уваженіе къ божественному величію, тамъ—удивленіе предъ человѣческой красотой, что тоже есть родъ культа. Великія произведенія этого періода—не только чудеса искусства: они въ то же время памятники тѣхъ усилій, которыя мысль человѣческая сдѣлала, чтобы возвыситься до вѣчнаго и идеальнаго. У нихъ есть душа и они говорятъ нашей душѣ. Пергамскіе мраморы не имѣютъ этого проникающаго голоса. Продуктъ матеріалистическаго и скептическаго искусства, которое создано не идеями, а впечатлѣніями, они сами рождаютъ только впечатлѣнія. У нихъ нѣтъ ничего такого, чтобы обращалось къ тому, что есть въ насъ духовнаго и божественнаго; они насъ тянутъ къ землѣ. Люди, изваивавшіе этихъ гигантовъ, крылья которыхъ яростно бьютъ по воздуху, а ноги протягиваются въ видѣ чудовищныхъ колецъ змѣи, знаютъ, что эти чудовища никогда не существовали; они не вѣруютъ также въ боговъ, которыхъ они заставляютъ съ ними сражаться. Они съ поразительнымъ жаромъ

развиваютъ интересующую ихъ тему; но для нихъ она просто тема. И когда мы смотримъ на ихъ произведеніе, наше воображеніе поражаютъ блестящія качества: громадная твор-

Аполлонъ Бельведерскій.

ческая плодовитость и удивительная ловкость рукъ. Но наше сердце остается холодно: интересъ, нами испытываемый, есть только интересъ любителей.

Доказательства этого скептицизма многочисленны: часто артистъ показываетъ намъ, что онъ забавляется чудовищами, извлекаемыми его рѣзцомъ изъ мрамора. Архитектурными листьями онъ связываетъ человѣческое бедро нѣкоторыхъ изъ этихъ гигантовъ съ тѣломъ змѣи, которое служитъ ему продолженіемъ; тамъ и сямъ онъ примѣшиваетъ къ чешуѣ своихъ змѣй маленькіе листья аканта. Перья, покрывающія крылья того или другого сына воздуха, совершенно химе-

рическія. Львы Кибелы, собаки Артимиды суть животныя чисто декоративныя. Правая нога Артемиды, выставленная впередъ, случайно освѣщена вполнѣ: скульпторъ тотчасъ же, забывая серьезность момента и отдаваясь желанію игнорировать его, покрываетъ эту ногу обувью, вырѣзанной съ любовью,—и это привлекаетъ къ себѣ взоръ въ ущербъ остальному. Молнія Юпитера представляетъ изъ себя сложнѣйшій инструментъ, истинный шедевръ слесарнаго ремесла. Земля, поднимаясь, чтобъ умолять Аѳину пощадить одного изъ ея сыновей, не забываетъ своего рога изобилія. Возможно ли относиться къ этому серьезно [1])?

Другой недостатокъ Пергамскихъ рельефовъ сравнительно съ скульптурными памятниками великой эпохи состоитъ въ томъ, что они обличаютъ недостатокъ профессіональной совѣсти. Извѣстно, какъ заботливо изучали и исполняли художники, до мельчайшихъ деталей, до самыхъ закрытыхъ для взора частей, фигуры Партенонскихъ фронтоновъ. Здѣсь исполненіе страдаетъ тѣмъ болѣе прискорбной неравномѣрностью, что эти рельефы были на виду у зрителя. Условія исполненія этого произведенія объясняютъ, но не оправдываютъ эту небрежность. Безъ сомнѣнія, царь, воздвигавшій алтарь, спѣшилъ, и надо было работать быстро. Руководство предпріятіемъ могло быть ввѣрено только одному художнику, и этотъ послѣдній долженъ былъ намѣтить общія линіи композиціи и набросать главнѣйшія ея группы. Но самому дѣятельному работнику нужны были годы, чтобы изучить въ частностяхъ и вырѣзать изъ мрамора эти сотни лицъ. Также многія части надо было нарисовать на память, не имѣя модели передъ глазами; въ силу этого уступили желанью упростить дѣло, грабя кое-гдѣ предшественниковъ, вводя въ группу ту или другую фигуру, ту или другую частность, заимствованную изъ какой-нибудь знаменитой композиціи. Илиссъ западнаго партенонскаго

[1]) Это романтизмъ въ античномъ искусствѣ. Нашъ XIX в. въ свою очередь познакомился съ этими излишествами, за которыя, какъ видно, снова принялись послѣ Малоазійскихъ грековъ.

фронтона обратился въ павшаго гиганта. Въ Петербургѣ существуетъ барельефъ, изображающій Ніобидъ: произведеніе не очень древнее, но оригиналъ его долженъ относиться къ IV вѣку. Между тѣмъ мы находимъ здѣсь одно изъ лицъ этой сцены. Мы узнаемъ еще здѣсь одну изъ фигуръ прекраснаго аѳинскаго барельефа, пѣхотинца, опрокинутаго всадникомъ. Если бы у насъ было больше статуй и особенно декоративныхъ ансамблей, относящихся къ V и IV вѣку, вѣроятно, эти заимствованія представились бы намъ въ большемъ числѣ. Наконецъ, если бы, какъ я предполагаю, крупныя части сюжета были набросаны однимъ человѣкомъ, если бы главныя группы были задуманы имъ, если бы даже, какъ это очень вѣроятно, онъ оставилъ для себя нѣсколько отдѣловъ и собственноручно ихъ изваялъ; то очевидно, онъ долженъ бы былъ прибѣгнуть, для исполненія менѣе видныхъ фигуръ и второстепенныхъ частей, къ многочисленнымъ помощникамъ и предоставить имъ извѣстную независимость. Но эти помощники не всѣ были одинаковаго достоинства: на ряду съ истинными артистами были второстепенные ремесленники. Отсюда присутствіе частей съ сухимъ и бѣднымъ исполненіемъ наряду съ другими, отличающимися широкой и сочной отдѣлкой; въ высшей степени прекрасныя тѣла, оканчивающіяся отвратительными руками и ногами; не встрѣчающіяся въ дѣйствительности змѣи, родъ мѣшка съ отрубями, окруженнаго чешуей, словомъ, всюду непослѣдовательность, которая поражаетъ и шокируетъ.

Группы Зевса и Аѳины занимали, по сторонамъ лѣстницы, двѣ половины, на которыя раздѣлялся главный фасадъ. При приближеніи прежде всего замѣчали ихъ, и на основаніи ихъ слагалось первое мнѣніе обо всемъ произведеніи. Естественно, что они были отдѣланы съ особенной тщательностью; и въ самомъ дѣлѣ, они превосходятъ почти все остальное и композиціей, и отдѣлкой. Особенно мастерскимъ произведеніемъ является Зевсъ. Богъ быстрыми шагами идетъ въ лѣвую сторону, съ эгидой, наброшенной на лѣвую руку, протянувъ правую впередъ и потрясая молніей. Его

одежды, находящіяся въ безпорядкѣ отъ стремительности его движенія, открываютъ его широкую грудь. У ногъ его бьются 3 гиганта: одинъ съ пронзеннымъ молніей бедромъ, опрокинутъ навзничъ; другой, пораженный въ спину, палъ на колѣни; третій, еще не раненый, приподнявшись на кольцахъ змѣи, которыя служатъ ему вмѣсто ногъ, съ раззвѣвающимися по вѣтру волосами и съ свирѣпымъ выраженіемъ лица, бьется противъ орла Олимпійскаго владыки. Въ этой столь сжатой группѣ нѣтъ ни запутанности, ни неясности. Главныя линіи просты и гармоничны, лѣпка широка и сочна.

Группа Аѳины, по моему мнѣнію, гораздо ниже. Линіи тутъ болѣе сложны, детали—бѣднѣе, исполненіе—суше. Складки матеріи, глубоко прорѣзанныя, даютъ слишкомъ черныя тѣни, которыми изрыта композиція. Богиня схватила одного гиганта за волосы, тогда какъ ея обычный спутникъ, змѣй Эрихтоній, съ яростью жалитъ его въ грудь. Сынъ Земли, пораженный этимъ двойнымъ нападеніемъ, падаетъ на колѣни; и усмиренный, безсильный, съ безполезно болтающимися по воздуху крыльями, онъ поднимаетъ къ небу взоръ, полный отчаянія, и протягиваетъ слабѣющую руку къ своей матери Гэ, которая, выйдя наполовину изъ-подъ земли, повидимому, упрашиваетъ страшную дочь Зевса о снисхожденіи къ нему. Мысль удачна, хотя нѣсколько изысканна: и выражена она съ чрезмѣрной изысканностью. Движеніе гиганта прекрасно, но его тѣло слишкомъ выдѣлано, а слишкомъ впалые глаза неестественны. Насъ болѣе бы тронулъ мучительный страхъ на лицѣ Гэ, если бы ея волосы, изваянные съ величайшей тщательностью, не препятствовали, привлекая наше вниманіе, усиленію нашей симпатіи. Поза Аѳины банальна, и очень трудно объяснить себѣ, какъ сдѣлано тѣло Побѣды, летающей около нея и протягивающей ей вѣнокъ.

Не менѣе интересны другіе отдѣлы, менѣе совершенные, нежели вышеупомянутые. Въ особенности я упомяну объ остаткахъ упряжи морскихъ коней. Грудь этихъ животныхъ великолѣпна, а нѣчто въ родѣ плавниковъ, на ихъ плечахъ, искусно скрываетъ мѣсто соединенія ихъ драконоваго тѣла

съ лошадиной передней частью. Одинъ (расположенный выше ступенекъ лѣстницы) крылатый гигантъ, который, борется съ орломъ, отличается юностью и изяществомъ. Равнымъ образомъ прекрасенъ торсъ Аполлона; онъ даже отличается стилемъ болѣе чистымъ, чѣмъ все остальное: артистъ искусно расположилъ еще 3 головы и 6 рукъ Гекаты и, сохраняя въ неприкосновенности этотъ традиціонный типъ, подчеркнулъ его причудливость. Но въ то же время, сколько вещей посредственныхъ и даже безусловно плохихъ! Что сказать объ этой Кибелѣ съ длинными косами, которая среди сражающихся ѣдетъ на львахъ въ запряжкѣ а Іа Людовикъ XIV, или о странныхъ животныхъ, составляющихъ свору Артемиды? Таково это колоссальное и удивительное произведеніе. Берлинскіе археологи долго страдали отъ отсутствія въ ихъ галлереѣ первостепенныхъ изваяній, такъ что понятенъ тотъ энтузіазмъ, съ которымъ они встрѣтили открытіе Пергамскаго фриза. Если вѣрить торжественнымъ восклицаніямъ, которыя въ первые дни слышались отъ нѣкоторыхъ изъ нихъ, то Эгинскіе мраморы [1]) въ настоящее время имѣютъ соперниковъ. Мое удивленіе не простирается такъ далеко, и, какъ мы видѣли, сюда примѣшивается много оговорокъ. Это смѣшеніе преувеличенія и слабости, это постоянное столкновеніе стиля и дурного вкуса, смущаютъ меня и шокируютъ. Но если изваянія пергамскаго алтаря, съ эстетической точки зрѣніи, не всегда свободны отъ упрека, то съ другой стороны, ихъ историческое значеніе безспорно очень велико. Мы уже знаемъ, что архитектора, строившіе памятники Цезарей, по прямой линіи происходили изъ школы, основанной въ Іоніи Гермогеномъ, около конца III вѣка или начала II-го. Но мы не знали, при чьемъ посредствѣ монументальная римская скульптура происходи-

[1]) Эти мраморы, пріобрѣтенные въ 1812 г. принцемъ Людвигомъ Баварскимъ и реставрированные Торвальдсеномъ, находятся въ Мюнхенской Глиптотекѣ. Они украшали фронтоны храма Аѳины въ Эгинѣ. Эгинскіе фронтоны считаются важнѣйшими памятниками греческаго искусства архаическаго періода, который мы изучали выше по поводу статуй Аѳинскаго Акрополя.

ла отъ скульптуры греческой Теперь мы это знаемъ, потому что нельзя ошибаться въ томъ, что жертвенникъ Зевса и Аѳины, такъ же какъ храмъ въ Магнезіи на Меандрѣ, знаменуютъ собой точку отправленія римскаго искусства.

Громадное значеніе этихъ мраморовъ въ качествѣ вѣхъ въ одномъ изъ менѣе извѣстныхъ періодовъ исторіи искусства еще болѣе заставляетъ насъ желать узнать ихъ точную дату и создавшихъ ихъ мастеровъ. Къ несчастію, мы не можемъ добиться ничего вѣрнаго ни относительно одного изъ этихъ пунктовъ. Большую побѣду надъ галлами одержалъ Атталъ I; по словамъ авторовъ и по утвержденію нѣсколькихъ остатковъ надписей, онъ воздвигъ въ Пергамскомъ акрополѣ монументальныя группы, предназначенныя напоминать это событіе; по словамъ Павзанія, который не могъ ошибаться на этотъ счетъ, онъ послалъ Аѳинянамъ тотъ рядъ барельефовъ, изъ которыхъ одинъ представлялъ именно гигантомахію. Но онъ ли равнымъ образомъ воздвигъ жертвенникъ Зевсу и Аѳинѣ? На основаніи формы буквъ въ надписяхъ, вырѣзанныхъ подъ нѣкоторыми фигурами фриза, Конце [1]) приписываетъ сооруженіе этого памятника скорѣе Евмену II. Эпиграфическое наблюденіе Конце справедливо, но оно было бы убѣдительно только въ томъ случаѣ, если бы было извѣстно, что надписи не могли быть прибавлены послѣ; но это не доказано. Крайнія даты, между которыми надо помѣстить созданіе нашихъ изваяній, остаются 240 и 159. Впрочемъ, все произведеніе не могло быть исполнено ни въ одинъ день, ни въ одинъ годъ, и если оно было начато Атталомъ, то вполнѣ возможно, что оно было окончено только Евменомъ. Плиній приводитъ имена художниковъ, которымъ Атталъ ввѣрилъ исполненіе группъ грековъ и галловъ: Исигонъ, Фиромахъ, Стратоникъ изъ Кизика, Антигонъ. Безъ сомнѣнія, между ними находятся и творцы гигантомахіи. Но кого выбрать?

О Райе.

(Monuments de l'art antique, т. II. P. 1880)

---

[1]) Конце руководилъ реставраціей Пергамскихъ мраморовъ, хранящихся въ Берлинскомъ музеѣ.

ГЛАВА IV.

Греческая живопись и керамика.

§ I. Картины и расписныя вазы.

1. Апеллесъ [1]).

Мы дошли до живописца, котораго долгое время считали величайшимъ греческимъ живописцемъ, до Апеллеса, сына Пикея, изъ Колофона. Менѣе всѣхъ Апеллесъ мо-

[1]) Живопись въ Греціи процвѣтала и, хотя войны, грабежи, время уничтожили ея произведенія, она надѣлала въ мірѣ слишкомъ много шуму и слишкомъ много свидѣтельствъ оставила у писателей, чтобы мы не могли въ настоящее время составить о ней нѣкоторое понятіе; кромѣ того, на помощь намъ являются расписныя вазы и картины изъ южной Италіи, столь драгоцѣнныя, когда онѣ воспроизводятъ знаменитыя произведенія. Первыя произведенія греческой живописи, древнѣйшіе опыты полихромныхъ украшеній были анонимныя и декоративныя. До самаго VI вѣка до Р. Х. исторія греческой живописи крайне темна. Краска, безъ сомнѣнія, всегда нравилась эллинской расѣ, что доказывается многочисленными примѣрами; но если судить объ этомъ по вазамъ VIII и VII вѣка, то тогдашняя живопись была очень примитивна. По мнѣнію грековъ, это искусство было изобрѣтено въ Сикіонѣ и Коринѳѣ, и въ началѣ состояло изъ простого рисунка. Явилась мысль, говорятъ писатели, обводить чертой на ровной поверхности контуры тѣней, кото-

жетъ быть отнесенъ къ какой-нибудь одной группѣ, къ одной школѣ; онъ сформировался подъ вліяніемъ различныхъ мастеровъ, онъ развился оригинально и не имѣлъ послѣдователей. Поэтому-то онъ и занимаетъ особое мѣсто.

рыя падали на нее, отсюда и получился первый набросокъ, который впослѣдствіи задумали заполнить черной краской; такимъ образомъ получилась одноцвѣтная живопись, и эти разъясненія во многихъ отношеніяхъ согласуются съ исторіей керамики. Извѣстно, что на ряду съ этимъ искусствомъ одноцвѣтнымъ и самое большее—двуцвѣтнымъ очень рано существовало другое, средства котораго были болѣе разнообразны. Какъ представители этого рода живописи упоминаются: нѣкій Булархъ, вѣрный преданіямъ древней ахейской живописи, которую дорійское вторженіе заставило удалиться на острова Клеантъ, Кратонъ изъ Сикіона.

Но первымъ, извѣстнымъ намъ знаменитымъ живописцемъ является Евмаресъ Аѳинскій; онъ жилъ около 550 года и былъ современникомъ Солона: ему принадлежитъ честь бросить первоначальную жесткость, отличать въ своихъ произведеніяхъ тонъ женскаго тѣла отъ тона мужского по примѣру египтянъ и писать съ большимъ искусствомъ большія историческія и религіозныя композиціи. Послѣдователемъ его былъ Кимонъ Илеонейскій, который изобрѣлъ раккурсы (κατάγραφα), старался, по возможности, передать въ рисункѣ перспективу, съумѣлъ изобразить анатомію тѣла, а также нѣжность матеріи, и, по всей видимости, имѣлъ большое вліяніе на горшечниковъ, которые около этого времени стали употреблять вмѣсто чернаго цвѣта на вазахъ красный, а также старались обозначить на своихъ силуетахъ анатомическія детали. Наконецъ, въ продолженіе тѣхъ годовъ V-го вѣка, когда аѳиняне стояли во главѣ цивилизаціи, появляются и великіе живописцы. Полигнотъ Тазосскій, другъ Кимона, почти сверстникъ ему, былъ творцомъ знаменитыхъ композицій, украшавшихъ Лесхе въ Дельфахъ (см. ниже); кромѣ того, ему принадлежали большія декоративныя картины въ Теспіяхъ, въ храмѣ Тезея въ Аѳинахъ, а также въ Акропольской Пинакотекѣ: повидимому, онъ особенно старался правдиво выражать чувства и страсти, и придумалъ нѣсколько позъ, естественность и выразительная красота которыхъ производили большое впечатлѣніе на его современниковъ. Въ числѣ его учениковъ слѣдуетъ упомянуть Микона и Панэна, которые посвятили себя исторической живописи и сообща написали Мараѳонскую битву. Агатархъ Самосскій славился своимъ мастерствомъ, а Аполлодоръ Аѳинскій, оставивъ старую манеру однообразнаго колорита, узналъ искусство дѣлать тѣла рельефными. Надо было лишь усовершенствовать его изобрѣтеніе, чтобы явились произведенія Зевксиса, Парразія и Апеллеса. Зевксисъ умѣлъ освѣжать сюжеты, по большей части заим-

Кажется, онъ долго жилъ въ Эфесѣ [1]), гдѣ учителемъ его былъ нѣкій Ефоръ; потомъ, безъ сомнѣнія, онъ путешествовалъ и бралъ уроки у Памфила и Мелантія [2]). Веселый характеръ, а также, вѣроятно, его талантъ рано положили начало, повидимому, тѣсной дружбѣ между нимъ и Александромъ. Александръ сдѣлалъ его своимъ живописцемъ и даже особымъ указомъ запретилъ другимъ писать его портреты. Въ древности много существовало анекдотовъ объ отношеніяхъ знаменитаго живописца и Македонскаго царя; такъ однажды царь, увидя въ Ефесѣ свой конный портретъ, сдѣланный Апеллесомъ, говорятъ, не похвалилъ его такъ, какъ онъ этого заслуживалъ; но въ это время заржала его лошадь, что и вызвало слѣдующій упрекъ со стороны художника: „о, царь, твоя лошадь лучше тебя понимаетъ въ искусствѣ“ [3]). Александръ, какъ кажется, выслушалъ это со смѣхомъ. Можетъ быть, этимъ портретомъ воспользовалась впослѣдствіи художница Елена, когда изобразила битву при Иссѣ. Извѣстна прекрасная мозаика въ Неаполитанскомъ музеѣ, представляющая, повидимому, копію съ этой картины [4]).

ствованныя имъ изъ миѳологіи, отводя въ нихъ значительное мѣсто женщинамъ и дѣтямъ. Особенно привлекали его двѣ героини, Пенелопа и Елена. Ему принадлежало также много жанровъ. Парразій жилъ, какъ и Зевксисъ, въ концѣ Пелопонесской войны. Съ него начинается въ живописи та свобода, которая указываетъ на окончательный разрывъ съ архаизмомъ (См. Girard, la peinture antique).

[1]) Три города спорили о чести быть мѣстомъ рожденья Апеллеса: Косъ, славный прекрасными видами, великолѣпный Эфесъ и Колофонъ, одинъ изъ 7 городовъ, слывшихъ отечествомъ Гомера.

[2]) Апеллесъ послѣдовательно бралъ уроки у этихъ учителей въ Сикіонѣ.

[3]) Бёле въ одномъ изъ своихъ этюдовъ объ Апеллесѣ (Revue des deux Mondes, 1863) иначе передаетъ этотъ анекдотъ. Въ Сикіонѣ происходило состязаніе между художниками, и темою для него была лошадь. Апеллесъ принялъ вызовъ, но замѣтилъ, что судьи были обмануты его противниками. Тогда онъ потребовалъ, чтобы въ судьи взяли самихъ животныхъ. Лошадей подводили къ каждой картинѣ: всѣ ржали предъ картиной Апеллеса и оставались въ молчаніи предъ другими картинами.

[4]) См. дальше, гл. VIII.

Фигурирующій тутъ Александръ на конѣ, какъ ни пострадалъ онъ на открытомъ воздухѣ, можно думать, имѣетъ извѣстное отношеніе къ произведенію Апеллеса. Апеллесъ жилъ также въ Египтѣ [1]) при дворѣ Птоломея I. Тамъ онъ узналъ живописца Антифила, который изъ зависти къ къ его таланту, оклеветалъ его предъ царемъ. Птоломей сначала былъ возбужденъ противъ Апеллеса, но потомъ скоро узналъ свою ошибку и, чтобы загладить ее, подарилъ ему значительную сумму денегъ. Ненависть Антифила тѣмъ болѣе не понятна, что Апеллесъ, повидимому, обходился съ своими соперниками крайне мягко и вѣжливо. Онъ указалъ на значеніе Протогена, жившаго на Родосѣ въ неизвѣстности и почти въ бѣдности. Впрочемъ, извѣстно, какъ цѣнили другъ друга эти два художника [2]).

---

[1]) Послѣ своего пребыванія при дворѣ Филиппа и Александра, Апеллесъ, ставши свободнымъ, снова возвратился въ Ефесъ; потомъ онъ прибылъ въ Сикіонъ, отсюда въ Коринѳъ, посѣтилъ островъ Родосъ и попалъ случайно въ Египетъ. Александръ умеръ и Птоломей овладѣлъ страной; онъ еще не принялъ титулъ царя, но имѣлъ уже его власть; его дворъ былъ не менѣе пышенъ, его льстецы—не менѣе надменны. Однажды корабль Апеллеса, застигнутый бурей, долженъ былъ искать себѣ убѣжища въ Александрійской гавани. Апеллесъ не хотѣлъ идти во дворецъ Птоломея, который его не любилъ; но вмѣсто того, чтобы благоразумно оставаться на бортѣ корабля и при первомъ благопріятномъ вѣтрѣ уѣхать, Апеллесъ хотѣлъ пройтись по громадному городу, основанному Александромъ. Его встрѣтили, узнали: его враги, и въ числѣ ихъ Антифилъ, тотчасъ же подкупили одного изъ приближенныхъ Птоломея, который и пришелъ къ Апеллесу пригласить его отъ имени своего повелителя на празднество. Можно судить о пріемѣ, сдѣланномъ Апеллесу, и о гнѣвѣ Птоломея. Принужденный указать того, кто такъ обманулъ его, Апеллесъ схватилъ уголь съ потухшаго очага и набросалъ на стѣнѣ фигуру, столь похожую, что виновный былъ узнанъ прежде, чѣмъ оконченъ былъ рисунокъ. Птоломей, сразу смягчившійся, осыпалъ Апеллеса подарками, и артистъ въ воспоминаніе опасности, которой избѣжалъ, написалъ свою знаменитую „Клевету“. Антифилъ былъ изобрѣтатель одного рода каррикатуръ, который древніе называли гриллами, по имени нѣкоего Грилла, который былъ изображенъ съ свиной головой.

[2]) См. на стр. 17 анекдотъ, приводимый Тэномъ. Протогенъ, непризнанный своими согражданами, былъ вынужденъ расписывать корабли,

Самое знаменитое произведеніе Апеллеса, которое воспѣвалось поэтами и воспоминаніе о которомъ попадается въ нѣкоторыхъ отдѣлахъ Антологіи, есть Афродита Анадіомена, украшавшая храмъ Эскулапа на Косѣ. Говорятъ, что мысль написать выходящую изъ волнъ Венеру пришла ему послѣ одного изъ Элевзинскихъ празднествъ, гдѣ куртизанка Фрина, сбросивъ одежды и распустивъ волосы, погрузилась въ море на глазахъ собравшихся грековъ. Вѣрнѣе, что прекрасный жестъ какой-нибудь купальщицы, скручивающей волосы по окончаніи купанья, волнистыя линіи шеи, торса, бедръ, изящная выпуклость рукъ, мало по малу создавали образъ въ умѣ артиста, и, наконецъ, воплотились въ его воображеніи въ Афродиту Косскую; но извѣстна склонность грековъ къ анекдотамъ и ихъ обыкновеніе относить все, поразившее ихъ, къ опредѣленному случаю. Какъ бы то ни было, эта картина возбудила такое удивленіе, что ей стали подражать, объяснять ее на тысячи ладовъ, и что ею было полно все, отъ крупныхъ изваяній до терракотовыхъ статуетокъ и до декоративной живописи южной Италіи [1]).

чтобы зарабатывать себѣ средства къ жизни: онъ занимался этимъ до пятидесятилѣтняго возраста; но какъ только онъ зарабатывалъ нѣсколько оболовъ, то, купивъ бобовъ на пропитаніе, запирался и начиналъ работать надъ своими изящнѣйшими произведеніями. Таковъ, напр., былъ его охотникъ Гализъ, надъ которымъ онъ работалъ въ теченіе 7 лѣтъ. Все напрасно: онъ оставался покинутымъ и несчастнымъ. Каково же было изумленіе всѣхъ, когда увидали, что Апеллесъ, едва приставъ къ Родосу, направился въ мастерскую бѣднаго артиста и предложилъ ему за одну картину 50 талантовъ, т-е. 280000 фр.! Съ тѣхъ поръ Протогенъ сталъ славенъ во всей Греціи: Деметрій Поліоркетъ, царь Антигонъ, сами Аѳиняне спорили изъ-за его произведеній.

[1]) Венера Анадіомена была куплена Августомъ у жителей Коса за 100 талантовъ (560000 фр.). Эта чудная картина была помѣщена въ храмѣ Цезаря, потому что родъ Юліевъ считалъ себя происходящимъ отъ Венеры. Позднѣе нижняя часть картины попортилась и, хотя вызывали художниковъ, чтобы реставрировать ее, однако, никто не рѣшился до нея коснуться. „Удивительный урокъ, говоритъ Бёлэ, для современныхъ профанаторовъ!“ Но такъ какъ дерево сгнивало и краски все болѣе портились, то Неронъ приказалъ живописцу Доротею снять съ нея копію.

Подобно тому, какъ и въ настоящее время, еще существуютъ художники, проявляющіе извѣстнаго рода пристрастіе къ нѣкоторымъ типамъ и, напр., съ любовью воспроизводящіе фигуру Діаны, такъ и Апеллесъ, повидимому, отдавалъ замѣтное предпочтеніе Афродитѣ, слѣдуя, впрочемъ, въ этомъ отношеніи примѣру Праксителя, Книдская Афродита котораго была чудомъ тонкости и изящества и который увеличилъ среди грековъ число изображеній этой богини. Вотъ почему къ концу своей жизни эфесскій художникъ задумалъ нарисовать для Коса новую Афродиту, болѣе прекрасную, чѣмъ первая. Смерть помѣшала ему покончить это предпріятіе; онъ нарисовалъ только голову и верхнюю часть тѣла, но съ такимъ совершенствомъ, что ни одинъ художникъ не осмѣлился окончить его произведеніе.

Артемида въ хорѣ дѣвушекъ, Харита, Геркулесъ [1]) дополняютъ собою миѳологическую галлерею Апеллеса...

Замѣтимъ еще его склонность къ обоготвореннымъ отвлеченностямъ и къ олицетвореніямъ явленій природы. Къ этимъ послѣднимъ относились изображенія Бронте, Астрапе, Керананболіа (громъ, молнія) [2]). Къ числу первыхъ слѣдуетъ отнести прекрасное изображеніе Фортуны [3]) и особенно ту Клевету, подробное описаніе которой оставлено намъ Лукіаномъ [4]): настоящая жанровая сцена, состоя-

---

[1]) Харита находилась въ Смирнскомъ Одеонѣ; она была изображена одѣтой; Геркулесъ былъ изображенъ съ повернутой головой, но, говорятъ, раккурсы были настолько хороши и изящны, что сейчасъ было видно, что это сынъ Алкмены.

[2]) По всей видимости, это были женщины, которыя выраженіемъ лица и своими атрибутами давали зрителю возможность понять смыслъ картины.

[3]) Апеллесъ нарисовалъ Фортуну въ сидячемъ положеніи. „Я сдѣлалъ такъ потому, что нѣтъ ничего менѣе устойчиваго, чѣмъ Фортуна“ Неправда ли, что въ силу того же аѳиняне создали статую Безкрылой Побѣды, чтобы она никогда не смѣла покинуть Аттики?

[4]) На правой сторонѣ картины, говоритъ Лукіанъ, находится человѣкъ съ большими ушами; около него двѣ женщины, Невѣжество и Подозрительность; этотъ человѣкъ, издали протягивающій руки Клеветѣ, есть Публика, легковѣрная, завистливая, жадная до скандала, вѣрящая

щая изъ однихъ аллегорій, въ которой высказалось глубокое знаніе человѣческаго сердца. Мы уже гораздо ранѣе встрѣчали аллегорическія картины, но то было исключеніемъ; даже болѣе, до Апеллеса никогда не вносили въ этого рода изображенія такое тонкое знаніе психологіи, какое обнаруживаетъ картина, изображающая Клевету. Это былъ результатъ прогресса нравственныхъ идей, слѣдствіе той мощи наблюденія и анализа, которую сообщили греческому уму великія философскія школы IV вѣка. Олицетворять человѣческія страсти, сдѣлать въ живописи то, что около этого времени сдѣлали въ литературѣ Теофрастъ и поэты новой комедіи, было попыткой, достойной этого утонченнаго вѣка. Апеллесъ взялся за это трудное дѣло и восторжествовалъ; онъ, вѣроятно, чувствовалъ, что подобные образы нравятся публикѣ, и тѣмъ болѣе могли нравиться, что въ ея глазахъ они не были такъ холодны, какъ въ нашихъ, и что она безсознательно сообщала имъ нѣкоторую реальность, въ которой имъ отказываетъ нашъ монотеизмъ [1]).

Другая заслуга Апеллеса заключалась въ широкомъ

дурному съ большей охотой, чѣмъ хорошему. Съ другой стороны, приближается Клевета; она обладаетъ чертами лица удивительно прекрасной женщины, выраженіе ея гордо, нѣсколько презрительно: чувствуется въ ней гнѣвъ и страсть. Одной рукой она держитъ зажженный факелъ, другой—влачитъ за волосы молодого человѣка, поднимающаго руки къ небу, чтобы призвать боговъ во свидѣтели. Ее сопровождаетъ блѣдный, изнуренный, со впалыми глазами человѣкъ, Зависть, а также 2 ея неразлучныхъ спутника, Лицемѣріе и Козни. За ней слѣдуетъ печальная фигура въ разорванной одеждѣ, Раскаяніе, которая обращаетъ назадъ свои взоры, полные стыда, и смотритъ на приближающуюся Истину. Судя по этому описанію, Клевета Апеллеса была произведеніемъ крайне сложнымъ. Тотъ же самый сюжетъ соблазнилъ многихъ изъ болѣе новыхъ художниковъ. Умалчивая о фаянсѣ, хранящемся въ Римѣ, и на которомъ художникъ пытался воскресить композицію греческаго живописца, вспомнимъ, что Гольбейнъ сдѣлалъ изъ него фронтисписъ для Фробена, издателя Еразма, а Пуссэнъ, въ свою очередь, изобразилъ Клевету на картинѣ, находящейся во дворцѣ Манфринъ, въ Венеціи.

[1]) См. Pottier, Monuments grecs, 1891.

культивированіи портретнаго искусства [1]). Мы живемъ въ такую эпоху, когда болѣе не довольствуются идеальнымъ воспроизведеніемъ индивидуальныхъ чертъ, когда такое сходство, какъ мы его понимаемъ, есть необходимое условіе и законъ жанра. Что Апеллесъ понималъ это, доказывается тѣмъ, что, желая писать съ Антигона, который былъ кривъ, онъ волновался, съ одной стороны, желаніемъ схватить вѣрно черты, а съ другой—скрыть по возможности, безобразіе оригинала [2]). Онъ вышелъ изъ затрудненія, нарисовавъ царя въ профиль, съ здоровой стороны. Но преимущественно онъ изображалъ Александра, во всѣхъ положеніяхъ: на конѣ, съ молніей, вмѣстѣ съ Діоскурами и Побѣдой [3]) и т. д. Впрочемъ, изо всѣхъ великихъ людей древности не было ни одного, черты котораго чаще бы передавались рѣзцомъ или кистью, и возможно, что Апеллесъ первый пустилъ въ ходъ эту иконографію, представленную въ главныхъ музеяхъ Европы многими бюстами, въ родѣ того, который можно видѣть въ Неаполитанскомъ музеѣ. Кромѣ Александра и Антигона, Апеллесъ нарисовалъ Клита на конѣ (у него былъ особенный талантъ рисовать лошадей, такъ извѣстна была нарисованная имъ боевая лошадь, удивительная по силѣ и экспрес-

---

[1]) Апеллесъ вовсе не украшалъ памятниковъ, какъ Полигнотъ и Зевксисъ. Его воображеніе не восходило до героическихъ битвъ, до сценъ на Олимпѣ и въ аду; онъ также привязанъ къ природѣ, какъ и къ красотѣ.

[2]) Антигонъ былъ однимъ изъ полководцевъ, а позднѣе однимъ изъ преемниковъ Александра. Замѣчательное искусство живописца избѣгнуть недостатковъ оригинала восхищало современниковъ и потомство. „Казалось, говоритъ Плиній, что какой-то недостатокъ былъ въ портретѣ, а не въ оригиналѣ“, желая этимъ сказать, что больной глазъ находился и терялся въ тѣни, — настолько геніально было распредѣленіе свѣта.

[3]) Портретъ Торжествующаго Александра, влекущаго за своей колесницей Войну, со связанными руками, и портретъ Александра, увѣнчиваемаго Побѣдой, въ то время какъ Касторъ и Поллуксъ находятся рядомъ съ нимъ, были увезены въ Римъ и поставлены на форумѣ Августа; Клавдій поступилъ съ ними самымъ недостойнымъ образомъ: голова Александра была выскоблена и замѣнена головой Августа.

сіи), Карійскаго царя Менандра, трагическаго актера Горгостена и др. Онъ написалъ свой собственный портретъ; въ этомъ, очевидно, его спеціальность, и съ него начинаются и мода на портреты, и виртуозность въ этого рода живописи.

Его техническое искусство было очень велико и легкость руки чрезвычайна [1]); кажется, онъ ни одного дня не проводилъ безъ рисованья, дѣлая свою кисть болѣе гибкой постоянными упражненіями. Это умѣнье рисовать и эта чистота линій, характеризующія его манеру, не мѣшали ему передавать свѣтъ и тѣни вполнѣ законченно. Его вооруженный молніей Александръ, который украшалъ храмъ Діаны Эфесской, былъ въ этомъ отношеніи такъ удивительно исполненъ, что пальцы царя, казалось, выдавались и молнія выходила изъ рамы. Здѣсь проявляется та искусная техника Сикіонской школы, у которой Апеллесъ заимствовалъ свои первоосновы. Чтобы картины не темнѣли, онъ изобрѣлъ лакъ, секретъ котораго послѣ него потерянъ; этотъ лакъ придавалъ его картинамъ блескъ, котораго не было ни у кого другого. Главнымъ его качествомъ было изящество; это болѣе всего прославляютъ въ его произведеніяхъ древніе критики. Можетъ быть, было нѣчто неправильное въ его манерѣ группировать фигуры; его композиція, повидимому, была нѣсколько слаба, но онъ искупалъ этотъ недостатокъ глубокимъ знаніемъ своего дѣла. Словомъ, это былъ перворазрядный живописецъ, о которомъ, можетъ быть составили себѣ слишкомъ высокое понятіе [2]). Родившись въ то время,

---

[1]) Въ достаточной мѣрѣ это доказывается его легендарнымъ визитомъ Протогену.

[2]) „Слава Апеллеса одна изъ блестящихъ въ исторіи. Современники еще болѣе ее увеличили, и имя Апеллеса является въ устахъ всѣхъ, какъ только хотятъ упомянуть о какомъ-нибудь древнемъ живописцѣ. Можно сказать, что его популярность равняется его знаменитости, и легко можно видѣть причины этого посмертнаго благоволенія къ нему. Его жизнь, связанная съ жизнью Александра, разсказы Плутарха, такъ нравившіеся эпохѣ Возрожденія и послѣдующимъ вѣкамъ, любопытные привлекательные анекдоты, собранные латинскими и греческими писателями и узнаваемые нами на школьной скамьѣ, тотъ инстинктъ, заставляющій насъ

когда живопись была вполнѣ развита технически, онъ не внесъ въ нее того рѣшительнаго прогресса, что прославило нѣкоторыхъ изъ его предшественниковъ. Онъ счастливо воспользовался открытіями другихъ; его оригинальность въ особенности состояла въ просвѣщенномъ и разумномъ эк-

---

предпочитать все совершенное и милое великому и суровому, все содѣйствовало распространенію и среди потомства того престижа, который Апеллесъ имѣлъ среди своихъ современниковъ". (Beulé, le peintre Apelles). При сравненіи Апеллеса съ Полигнотомъ тотчасъ-же замѣчается разстояніе, отдѣляющее великаго живописца Александрова вѣка отъ великаго живописца эпохи Перикла: съ порчей греческаго общества мельчало искусство. Мы приведемъ здѣсь слова Бёлэ, краснорѣчиво отмѣчающаго параллель между ними: „Полигнотъ смотрѣлъ на искусство какъ на нѣчто священное, какъ на извѣстнаго рода священнодѣйствіе. Апеллесъ проявлялъ въ искусствѣ власть мягкую, привлекательную, благородную, но самъ былъ только придворнымъ. Между тѣмъ какой смѣлый и гордый духъ живитъ композиціи Полигнота! Онъ состязается съ Гомеромъ, геній съ геніемъ; онъ изображаетъ битвы героевъ, дѣянія полубоговъ, побѣды Аѳинянъ или плачевное паденіе Трои, поучительное и полное трагическаго величія. Напротивъ, какое благоразуміе и какая страсть къ реальному привязываютъ Апеллеса къ землѣ, къ настоящему времени, къ модели, позирующей предъ нимъ! Онъ очень далекъ отъ Юпитера и Минервы, отъ воплощенья божественнаго разума! Далекъ отъ Аполлона и му Кастора и Поллукса, Ахиллеса и Улисса. Далекъ отъ Мараѳона или Саламина и отъ тѣхъ славныхъ картинъ, взятыхъ изъ національной исторіи, которыя заставляли биться сердца Грековъ и научали ихъ еще болѣе любить отечество! Вотъ Филиппъ Лукавый, которому надо облагородить черты, вотъ прекрасный Александръ, у котораго надо замаскировать неодинаковую высоту плечъ, вотъ Антигонъ, у котораго надо скрыть кривой глазъ, вотъ Буцефалъ, предъ которымъ заставятъ лошадей ржать, чтобы доказать Александру, что его любимая лошадь очень похожа. Конечно, картины Апеллеса, несравненно исполненныя, были превосходны; но въ какихъ скромныхъ предметахъ заключалось это совершенство! Когда Полигнотъ сталъ старикомъ, его умъ болѣе, чѣмъ когда-либо, былъ открытъ для высокихъ, религіозныхъ мыслей; онъ смотрѣлъ на смерть съ улыбкой, ему нравилось узнавать о будущей жизни, о судьбѣ безсмертной души, и этими возвышенными мыслями онъ вдохновлялся, чтобы писать на громадныхъ стѣнахъ Дельфійской Лесхе Елисейскія поля, мѣстопребываніе блаженныхъ; адъ, мѣстопребываніе грѣшныхъ; чтобы, придать своему искусству моральное значеніе, краснорѣчивую философію, глубоко трогавшую зрителей. Когда Апеллесъ почувствовалъ свой конецъ онъ возвратился на о. Косъ, помѣстился предъ своимъ шедевромъ, Ве-

лектизмѣ. Такимъ образомъ, признавая его самымъ совершеннымъ живописцемъ, какой только появлялся въ Греціи, сохранимъ наши симпатіи къ тѣмъ художникамъ, у которыхъ больше чувствуется усилій; къ тѣмъ которымъ больше приходилось преодолѣвать трудностей, встрѣчающихся въ молодомъ искусствѣ, и которые въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ одержали побѣды, имѣющія больше значенія, чѣмъ безоблачное и постоянное обладаніе успѣхомъ.

П. Жираръ.

(La peinture antique, стр. 234—242. P. 1892).

2.—Расписныя вазы. Вазы съ черной живописью [1]).

Періодъ процвѣтанія черной живописи простирается отъ

нерой Анадіоменой, т.-е. предъ изображеніемъ куртизанки Фрины, и рѣшился создать Венеру еще болѣе прекрасную, получить болѣе чистыя очертанія, лѣпку болѣе сильную, линіи болѣе правильныя, экспрессію болѣе опьяняющую; словомъ, онъ довелъ до крайности свою борьбу съ природой и съ самимъ собою; его душа не знала иного идеала, кромѣ формы, другой заботы, кромѣ заботы о матеріальномъ совершенствѣ. Старость двухъ великихъ живописцевъ находится въ полномъ согласіи съ остальной ихъ жизнью, и она резюмируетъ послѣднюю: милости властителей часто бываютъ пагубнѣе ихъ немилости; это потому, что свобода, на которую столько людей клевещутъ или отвергаютъ, удвоиваетъ мощь генія, такъ какъ сохраняетъ за нимъ все его достоинство".

[1]) Вслѣдствіе отсутствія иныхъ памятниковъ греческой живописи, ихъ расписныя вазы представляютъ для насъ особый интересъ: онѣ представляютъ важную отрасль искусства, первоначальныя произведенія котораго погибли. Мало того: 20000 вазъ, находящихся въ настоящее время въ музеяхъ и въ частныхъ собраніяхъ, служатъ, такъ сказать, комментаріемъ для всей греческой древности тѣми разнообразными сюжетами, которые ихъ украшаютъ. Съ тѣхъ поръ какъ перестали приписывать большей части этихъ вазъ исключительно этрусское происхожденіе, труды Гергарда, Панофки, О. Яна, Ш. Ленормана, де-Витте и др. открыли керамографіи новые пути: болѣе новые труды А. Дюмона и Шаплэна (Les Cerarniques de la Grece prorge, 1881—90), Райе и Коллиньона (Histoire de la ceramique grecque, 1888), считаются авторитетами въ ученомъ мірѣ. Повидимому, итало-греческія вазы и вазы собственной Греціи могутъ быть разсматриваемы, какъ произведенія греческой индустріи, пре-

LX до LXXX Ол. [1]) и, не говоря уже о керамикѣ болѣе поздняго времени, когда эта манера появлялась еще въ силу подражанія, даже до IV вѣка. Подобно стилю первона-

---

данія которой передавались по всѣмъ греческимъ странамъ въ бассейнѣ Средиземнаго моря.—На основаніи номенклатуры греческихъ вазъ, на основаніи описанія разнообразныхъ до безконечности формъ, созданныхъ фантазіей горшечниковъ, Панофкѣ первому удалось, въ своихъ различныхъ мемуарахъ, опредѣлить ихъ смыслъ. Что касается техники вазъ, то изысканья и опыты де Люня уяснили главнѣйшія стороны вопроса. Извѣстно, что артистъ набрасывалъ остріемъ на глинѣ, между первымъ и вторымъ ея обжиганьемъ, внѣшніе и внутренніе контуры своего эскиза (на нѣкоторыхъ вазахъ Аѳинскаго музея еще видны эти слѣды); ручки и горлышко придѣлывались позднѣе. На вазахъ съ черными фигурами художникъ заполнялъ фигуры краской, имѣющей въ основѣ окись желѣза, и остріемъ производилъ лѣпку внутри фигуры. На вазахъ съ красными фигурами отдѣляли эскизъ, накрывая его черной покрышкой, и рисовали внутреннія детали тонкой кистью. Ретушовка примѣнялась послѣ всего. На бѣлыхъ аѳинскихъ лекитахъ (см. ниже) силуэты фигуръ рисовались красной или коричневой краской на бѣломъ очень гладкомъ фонѣ. Фабрикація вазъ, слѣдовательно, требовала двойной работы: работы горшечника, съ одной стороны, рисовальщика и живописца—съ другой. Въ настоящее время принято классифицировать керамическую живопись на основаніи стиля украшеній и въ хронологическомъ порядкѣ. Съ начала и и до временъ упадка легко опредѣлить 3 главныя группы: 1) вазы древняго стиля, 2) вазы съ черными рисунками, 3) вазы съ красными фигурами и съ живописью новаго стиля. Къ первой категоріи относятся Санторинскія керамическія издѣлія (см. выше, стр.27); такъ называемыя финикійскія вазы Цикладскихъ острововъ (Милосъ, Санторинъ, Родосъ, Кипръ; полосы коричневыя или желтыя) и вазы съ геометрической орнаментаціей (Микены, Эгина, Кипръ, Аттика; меандры, полосы, розетки, концетрическіе круги, а иногда животныя и люди); вазы Милосскія, которыя можно отнести къ VIII или VII вѣку, когда стали изображать животныхъ и декоративные сюжеты восточнаго характера); и вазы коринѳскаго стиля, архаизмъ которыхъ долгое время удерживался въ производствѣ. (См. въ Луврѣ коринѳскую вазу съ людьми и надписями; на ней изображено отправленье Гектора). Иногда эти вазы, находимыя во всѣхъ частяхъ греческаго міра и даже въ Этрусскихъ некрополяхъ, также представляютъ ряды животныхъ, фантастическихъ существъ и т. п.—Затѣмъ слѣдуетъ періодъ черной живописи (см. выше), наконецъ, періодъ красной живописи, съ гораздо большимъ количествомъ вазъ, общій характеръ котораго совершенно иной.

[1]) Процвѣтаніе черной живописи начинается около 536 г. до Р. Х.

чальныхъ художниковъ, стиль этой живописи обнаруживаетъ всѣ отличительныя черты архаизма: фигуры сухія, почти всегда въ профиль; движенія угловатыя, лица безъ выраженія и всѣ однообразнаго типа [1]). Прибавимъ, что во время упадка черной живописи эти черты удерживаются условно; являются преднамѣренныя ошибки, неправильности, слишкомъ искусно сдѣланныя, чтобы ихъ можно было признать ненамѣренными. Такъ панаѳинейскія амфоры, большинство которыхъ относится ко времени Александра, воспроизводятъ всѣ черты архаической живописи, хотя они современны лучшимъ вазамъ съ красными рисунками; ихъ архаизмъ ненатуральный, а чисто условный.

Сюжеты, чаще всего встрѣчающіеся на такого рода вазахъ, заимствованы изъ миѳологіи, особенно изъ Діонисова цикла; на нихъ часто встрѣчаются процессіи боговъ, и эти вазы очень интересны для изученія пластическаго типа греческихъ божествъ. Сцены троянской войны, подвиги Геракла, аттическіе миѳы, въ родѣ миѳа о Тезеѣ, также дали художникамъ керамистамъ часто встрѣчающіеся мотивы.

Краткая классификація допускаетъ распредѣленіе вазъ съ черными фигурами на нѣсколько разрядовъ, главнѣйшіе изъ которыхъ суть слѣдующіе: 1) вазы съ бѣлымъ или съ жел-

---

[1]) Не забудемъ, что конецъ VI вѣка есть какъ бы эпоха аскетизма въ исторіи греческаго духа. Повидимому, все этому способствовало: узы, связывавшія Грецію съ востокомъ, грубо оборваны благодаря важнымъ событіямъ, сдѣлавшихъ Персовъ сосѣдями и врагами Грековъ; эти послѣдніе начинаютъ довольствоваться сами собою; ученье Пиѳагора, орфическія идеи, высокое нравственное вліяніе элевзинскихъ таинствъ, наконецъ, установленіе (510) демократическихъ учрежденій распространяютъ вкусъ къ суровости, спокойному достоинству. Райе и Колиньонъ въ своей Histoire de la Ceramique grecque очень хорошо указали, что лица, расписывавшіе вазы, произведенія которыхъ такъ тѣсно были связаны съ повседневной жизнью, были какъ бы увлечены общимъ движеніемъ. Они избѣгаютъ въ своей живописи излишка роскоши; они даютъ изображаемымъ лицамъ тотъ суровый костюмъ, тѣ скромные жесты, ту сдержанную и нѣсколько сухую позу, на которыя обыкновенно смотрѣли какъ на признаки хорошаго воспитанія и уравновѣшаннаго ума

тымъ фономъ; 2) вазы въ стилѣ Ерготима и Клитія; 3) вазы въ стилѣ Никостена; 4) вазы строгаго стиля; 5) панаѳинейскія амфоры; 6) вазы обыкновенной работы.

Вазы съ бѣлымъ или желтымъ фономъ. Такого рода вазы, въ которыхъ черныя фигуры выдѣляются на грунтовкѣ желтовато-бѣлаго цвѣта, еще очень рѣдки. Кабинетъ медалей въ Парижѣ обладаетъ однимъ интереснымъ экземпляромъ, извѣстнымъ подъ именемъ чаши Аркезилая: живопись представляетъ человѣка (въ которомъ признаютъ царя Киренаики), сидящаго подъ балдахиномъ и окруженнаго служителями, которые заняты взвѣшиваніемъ сильфіума, драгоцѣннаго произведенія Киренаики, очень цѣнившагося въ Греціи. Къ тому же разряду относится другая чаша изъ кабинета медалей, представляющая Улиса и его спутниковъ, подпаивающихъ циклопа Полифема и выкалывающихъ ему глазъ съ помощію разожженнаго кола.

2. *Вазы въ стилѣ Ерготима и Клитія.*—Имена этихъ двухъ артистовъ съ достовѣрностью читаются на одномъ лишь памятникѣ, на вазѣ Франсуа, въ флорентійскомъ музеѣ [1]). Тѣмъ не менѣе этотъ стиль живописи имѣетъ такое значеніе, что отмѣчаетъ собою одинъ изъ періодовъ въ исторіи греческой керамики; это одно изъ чудесъ черной живописи. Эта великолѣпная амфора украшена по выпуклости тремя рядами изображеній: два другіе украшаютъ горлышко и подставку; ручки также покрыты живописью. Главный сюжетъ представляетъ кортежъ божествъ, присутствующихъ на свадьбѣ Ѳетиды и Пелея; божества ѣдутъ на семи квадригахъ; другіе мотивы суть погребеніе Патрокла, Ахиллъ, преслѣдую-

[1]) Ἐργότιμος ἐποιησεν, Κλιτίας μ' ἔγραψε. Ерготимъ меня сдѣлалъ, Клитій разрисовалъ. Эта ваза, одинъ изъ важнѣйшихъ памятниковъ греческой керамики VI вѣка, была найдена въ 1844 въ Фонте Ротелла, около Кьюзи, однимъ замѣчательно проницательнымъ изслѣдователемъ, Александромъ Франсуа. Ваза Франсуа не могла быть произведеніемъ мѣстной промышленности: этрусская керамика Клюзіума не дала ничего подобнаго. Райе (Hist. de la Ceramique grecque) не думаетъ также, чтобы такое важное произведеніе можно было приписать коринѳскимъ мастерскимъ, не смотря на извѣстное сходство его съ коринѳскими вазами, и онъ болѣе склоненъ смотрѣть на нее, какъ на аѳинское произведеніе.

щій Троила, битва Лапитовъ и Кентавровъ, Калидонская охота, Тезей и Аріадна, и т. д. Всѣ эти композиціи отличаются особенной пышностью; онѣ исполнены въ томъ суровомъ архаическомъ стилѣ, который придаетъ столько прелести произведеніямъ старыхъ греческихъ мастеровъ. Эта рѣдкой красоты ваза даетъ понять, съ какимъ богатствомъ фантазіи торевты дорійскихъ школъ украшали знаменитые памятники, напр. тронъ Аполлона Амиклейскаго [1]), извѣстный лишь по описаніямъ греческихъ авторовъ.

3.—*Вазы въ стилѣ Никостена.*—Вазы этого стиля легко распознаются по болѣе уже твердому рисунку и особенно по очень оригинальнымъ пальмовымъ листьямъ, украшающимъ горлышко; эта очень изящная комбинація цвѣтовъ лотоса и перевивокъ, повидимому, была принадлежностью Никостена и его школы [2]). Одна Луврская ваза, съ именемъ этого артиста, украшена двумя рядами изображеній, изъ которыхъ одинъ представляетъ Сфинкса и, можетъ быть, Эдипа.

Вазы съ именемъ Никостена многочисленны; ихъ находятъ въ Вульци, Цере, въ Агригентѣ и въ Аттикѣ. Ясно, что его издѣлья пользовались извѣстностью, а особенный характеръ, свойственный его произведеніямъ, дѣлалъ ихъ цѣнными въ разныхъ частяхъ греческаго міра [3])

4. *Вазы строгаго стиля.* Этимъ именемъ мы обозначаемъ живопись, гдѣ ретушь встрѣчается рѣже и гдѣ эффектъ болѣе всего достигается рѣзьбой посредствомъ острія, чѣмъ выставляютъ на видъ детали тѣла и костюма. Фигуры нарисованы съ большой твердостію и съ замѣтнымъ стараніемъ отмѣтить анатомію лицъ. Въ то же время, исчезаетъ всякій слѣдъ восточной орнаментаціи; наступаетъ второй архаическій.

---

[1]) Амиклы—въ Лаконіи.

[2]) Вазы Никостена имѣютъ формы, указывающія на металлическіе образцы. Этотъ художникъ, по мнѣнію Райе, жилъ во второй половинѣ V вѣка. Его мастерская, безъ сомнѣнія, была въ Цере.

[3]) Клейнъ (Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen. 1883.) говоритъ, что имя Никостена находится на 44 малыхъ амфорахъ, 17 кубкахъ и 12 различныхъ вазахъ.

Ваза въ стилѣ Никостена.

ическій періодъ, и лучшіе образцы этого рода современны произведеніямъ, предшествующимъ, въ греческой пластикѣ, періоду совершенства. Имена художниковъ, чаще встрѣчающіяся на вазахъ строгаго стиля, суть слѣдующія: Тилагоръ, Амазисъ, Тлезонъ, сынъ Неарха, и Гермогенъ.

Въ Луврѣ находится прекрасная коллекція этихъ вазъ, изъ которыхъ мы укажемъ гидрію (сосудъ для воды) Тимагора [1]); на ней изображена борьба Геркулеса съ Тритономъ или Нереемъ. Строгій стиль со всѣми его отличительными чертами можно видѣть въ одномъ живописномъ произведеніи Аѳинскаго музея; это блюдо, найденное въ Фалерѣ, на которомъ изображено вооруженіе Ахиллеса. Ѳетида приноситъ своему сыну божественное вооруженіе, которое герой и надѣваетъ въ присутствіи Неоптолема и Пелея.

Ни въ одномъ изъ Европейскихъ музеевъ нѣтъ произведенія подобнаго великолѣпной амфорѣ съ черными рисунками, найденной на мысѣ Коліасъ и находящейся въ настоящее время въ Аѳинскомъ музеѣ (Варвакейонѣ). Главный сюжетъ—это выставленіе мертвеца (πρόθεσις); вокругъ ложа плачутъ женщины, производя движенія, выражающія скорбь, и, кажется, сопровождаютъ свою погребальную мимику

[1]) Другая гидрія Тимагора, съ тѣмъ же сюжетомъ, находится въ Берлинскомъ музеѣ. Впрочемъ, подвиги Геракла являются однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ этого героическаго вѣка Греціи, ознаменованнаго битвами при Мараѳонѣ, Саламинѣ и Платеѣ. Чѣмъ далѣе, тѣмъ болѣе становится замѣтнымъ, что мотивы, заимствованныя изъ культа Діониса, постепенно берутъ перевѣсъ и въ концѣ замѣняютъ собою, на вазахъ, сцены болѣе важнаго характера.

условными восклицаніями. Сцена удивительно эффектна, благодаря строгой простотѣ композиціи и выраженію печали, написанной на лицахъ; по качеству стиль уже принадлежитъ къ стилю эпохи, достигающей совершенства, и черная живопись не создавала ничего болѣе прекраснаго.

5. *Панаѳинейскія амфоры.* — Эти вазы, которыя раздавались въ качествѣ награды побѣдителямъ на Панаѳинейскихъ играхъ [2]), представляютъ много особенностей; онѣ имѣютъ форму амфоры съ крышкой. Рисунокъ, украшающій переднюю часть выпуклости, изображаетъ вооруженную Аѳину, потрясающую копьемъ, какъ бы готовящуюся къ бою; по сторонамъ богини изображено по колоннѣ, на верху которыхъ были—пѣтухъ, сова, ваза или человѣческая фигура. На фонѣ, вдоль колоннъ, начертаны кистью двѣ надписи; одна указываетъ на назначеніе вазы: τῶν Ἀθηνηθεν ἀθλων (награда за Аѳинскія игры); другая указываетъ тогдашняго архонта эпонима. Живопись другой стороны искусно изображаетъ тотъ родъ

Панаѳинейская амфора.

[2]) Какъ извѣстно, Аѳиняне совершали торжественную процессію во время празднества въ честь своей великой богини, Аѳины Поліасъ, въ послѣднюю декаду мѣсяца Гекатомбэона, т.-е. немного спустя послѣ половины іюля. Съ давнихъ поръ къ этому Панаѳинейскому празднеству были присоединены гимнастическія игры. Около половины VI вѣка рѣши-

игръ, за которыя побѣдитель былъ награжденъ. Эти вазы въ большомъ количествѣ находятся въ Луврѣ, и происходятъ изъ разныхъ концовъ греческаго міра, напр. изъ Италіи, Киренаики: Аѳины до послѣдняго времени доставили одинъ только экземпляръ [1]). Въ настоящее время найдено въ Аѳинахъ, около храма Аѳины Поліасъ, множество осколковъ панаѳинейскихъ амфоръ: безъ сомнѣнія, вазы были посвящены богинѣ [2]). Извѣстно уже, что въ такого рода вазахъ черный рисунокъ вовсе не указываетъ на ихъ древность; если въ нихъ сохранился архаическій стиль, то только по традиціи, потому что на нихъ читаются имена архонтовъ IV вѣка, когда искусство далеко ушло отъ наивнаго архаизма первыхъ вѣковъ.

ли придать болѣе блеска четвертымъ Панаѳинеямъ, т.-е. тѣмъ, которыя совпадали съ третьимъ годомъ Олимпіады. Это были великія Панаѳинеи, гдѣ жертвоприношеніе было болѣе пышно, игры давались съ большимъ великолѣпіемъ. Позднѣе, въ 456 году, Периклъ прибавилъ къ играмъ еще музыкальныя состязанія. Но награды, даваемыя побѣдителямъ въ различныхъ состязаніяхъ, были не одинаковаго характера. При состязаніяхъ гимнастическихъ и гипподромныхъ они состояли изъ извѣстнаго количества масла, добытаго изъ священныхъ оливъ Академіи, деревьевъ, которыя считались происходящими отъ черенковъ, взятыхъ отъ священной оливы Эрехтейона, а эта была та самая, которую произвела Аѳина во время ссоры съ Посейдономъ изъ-за обладанія Аттикой. Масло для награды помѣщалось въ украшенныхъ амфорахъ. Первая награда за бѣгъ юношей состояла изъ 50 амфоръ, вторая –изъ 10; за пентатлію побѣдитель получалъ 40 амфоръ, второй побѣдитель—8; за борьбу, кулачный бой, панкрацію, первая награда состояла изъ 30 амфоръ, вторая изъ 6, и т. д.

[1]) Эта амфора, древнѣйшая изъ всѣхъ панаѳинейскихъ амфоръ, была найдена въ 1813 году къ сѣверу отъ Аѳинъ за Негропонтскими воротами англійскимъ археологомъ Бёргономъ, который подарилъ ее Британскому музею. Форму она имѣетъ выпуклую, и надо замѣтить, что во все продолженіе V вѣка, панаѳинейскія амфоры сохраняли этотъ видъ. Но мало по малу пропорціи увеличились и удлинились, между тѣмъ какъ рисунокъ не соотвѣтствовалъ общему прогрессу графическихъ искусствъ. Это потому, что такъ какъ панаѳинейскія амфоры употреблялись собственно для религіозныхъ цѣлей, то традиція была обязательна для ихъ украшеній настолько же, насколько для религіозныхъ церемоній.

[2]) Въ настоящее время извѣстно, что панаѳинейскія амфоры были чисто аттическаго производства.

6. *Вазы обыкновенной работы.*—Подъ этимъ названіемъ мы разумѣемъ многочисленный рядъ вазъ очень обыкновенныхъ въ музеяхъ, особенно въ Аѳинскомъ; онѣ еще не вполнѣ изучены. Большая часть изъ нихъ—такъ называемые лекиты, украшенные наскоро, а часто даже небрежно сдѣланной живописью. Въ этотъ разрядъ вазъ включаютъ нѣсколько типовъ: 1) Вазы Фалерскаго и Бэотійскаго типа, замѣтныя по ихъ тяжелымъ формамъ и желтоватому цвѣту. На горлышкѣ фалерскихъ лекитовъ находится пѣтухъ между двумя листьями плюща; на нихъ часто бываютъ изображены эфебическія и вакхическія сцены. 2) Типъ Аѳинскій: формы болѣе изящны, аттическіе миѳы даютъ главные мотивы для украшеній. 3) Локрійскій типъ: черныя фигуры на желтоватомъ фонѣ; на одномъ изъ интересныхъ образцовъ этого типа, въ аѳинскомъ музеѣ, представленъ Діонисъ, наказывающій тирренскихъ пиратовъ, превращенныхъ въ дельфиновъ; этотъ же сюжетъ изображенъ на фризѣ Лизикратова хорагическаго памятника въ Аѳинахъ [1]).

М. Коллиньонъ.

(Manuel d'archeologie grecque, стр. 283—291. P).

---

3).—*Бѣлые лекиты.*

Бѣлые лекиты [2]) въ одно и тоже время предметы торговли и произведенія искусства; этимъ двойнымъ характеромъ объясняются несовершенства и достоинства украшающей ихъ живописи. Одни зависятъ отъ матеріальныхъ условій фабрикаціи, отъ потребности въ обильномъ и быстромъ про-

---

[1]) См. выше. стр. 60

[2]) Съ шестого вѣка явилась мысль искать сочетанія красокъ болѣе разнообразнаго, чѣмъ то, которое являлось результатомъ чернаго рисунка на желтоватомъ фонѣ. (Вазы изъ Киренаики, кубокъ Аркезилая). Въ слѣдующемъ вѣкѣ образцы этой техники увеличиваются, и аѳинскія мастерскія все съ большимъ и большимъ искусствомъ примѣняютъ ее къ дѣлу.

изводствѣ; другія обязаны своимъ происхожденіемъ вліянію свободнаго искусства, которое вдохновляетъ современныя произведенія промышленности, а также чистотѣ аттическаго вкуса.

Быстротою производства объясняется небрежный и наскоро набросанный рисунокъ, замѣчаемый на большинствѣ вазъ. Въ результатѣ прямого или отдаленнаго подражанія модели получается почти однообразная композиція; необходимость удовлетворять многочисленную публику налагаетъ на сюжетъ совершенно безличный характеръ. Наконецъ, малое поле вазы препятствуетъ свободному развитію какой-либо большой композиціи. Тѣмъ не менѣе, благодаря свободѣ, предоставленной художнику, тщательно отдѣланныя произведенія представляютъ удачную и разнообразную группировку деталей, искусную композицію, которая, не прибѣгая къ слишкомъ замѣтной симметріи, группируетъ персонажи

Такимъ образамъ, вмѣсто того, чтобы грубо оттѣнять фигуры какъ силуеты, они тонко вырѣзаютъ контуръ и обводятъ его черной чертой, а потомъ намѣчаютъ мускулатуру и второстепенные детали. Скоро начинаютъ выдвигать рисунокъ съ помощью скромной полихроміи, причемъ искусно сочетаются цвѣта—коричневый, желтый, черный, фіолетовый, розовый. Лекиты съ бѣлымъ фономъ, найденные въ аттическихъ могилахъ несомнѣнно, играли погребальную роль. Это доказывается украшавшей ихъ живописью, да, впрочемъ, намъ извѣстно, что когда мертвецъ, обмытый и опрысканный благовоніями, полагался на парадное ложе, Аѳиняне имѣли обыкновеніе класть около него лекиты съ благовоніями, съ цѣлью уничтожить тяжелый запахъ въ комнатѣ, гдѣ находился мертвецъ; эти вазы сопровождали его въ могилу. Они имѣли очень удлиненную и очень изящную форму. Такъ какъ фабрикація аѳинскихъ лекитовъ господствовала долго, отъ V до VII вѣка, то и не удивительно, что въ нихъ замѣчается техническое разнообразіе; тѣмъ не менѣе они всѣ имѣютъ одинъ общій характеръ, который и составляетъ ихъ оригинальность: за исключеніемъ сравнительно незначительнаго количества вазъ, на которыхъ сюжеты заимствованы изъ обыденной жизни или изъ миѳологіи, украшающія ихъ сцены находятся въ прямомъ отношеніи съ погребальными обычаями Аѳинянъ, съ культомъ мертвыхъ. Поэтому ихъ можно считать драгоцѣннѣйшими документами, которые могутъ дать намъ понятіе о традиціонныхъ обычаяхъ и вѣрованіяхъ великаго греческаго государства.

въ одно гармоническое цѣлое; они придаютъ типамъ фигуръ, костюмамъ и позамъ характеръ реальности, которая, повидимому, вѣрно передаетъ физіономію аѳинскаго общества V и IV вѣка; они указываютъ на страстную любовь тогдашняго искусства къ изображенію юной красоты у людей и у боговъ, его стараніе идеализировать всѣ некрасивыя или грубыя формы; наконецъ, они указываютъ, въ какой малой мѣрѣ античная живопись пользовалась полихроміей и какое первенствующее мѣсто она отводила рисунку.

По причинѣ этого двойственнаго характера, бѣлые лекиты выше обычныхъ произведеній керамики. Рѣшимся ли мы сказать, что иногда они, повидимому, становятся на равную ногу съ крупными живописными произведеніями? Исократъ спрашивалъ, можно ли когда-нибудь назвать Фидія коропластомъ или сравнивать искусство Зевкиса и Парразія съ искусствомъ какого-либо живописца приносимыхъ въ жертву картинъ. Въ самомъ дѣлѣ, было бы безуміемъ слишкомъ далеко простирать сравненіе между шедеврами древней живописи и этими легкими набросками, стоимость которыхъ въ торговлѣ не превышала нѣсколькихъ оболовъ. Я старался не забывать эту разницу, настаивая на тѣхъ промышленныхъ условіяхъ, среди которыхъ развивалась живопись лекитовъ; но мнѣ казалось справедливымъ выставить на видъ артистическія достоинства, которыя въ нихъ замѣчаются, чтобы указать, насколько въ эту цвѣтущую эпоху искусства принципы самой утонченной эстетики были извѣстны простымъ рабочимъ и какую удивительную ловкость руки открываетъ исполненіе нѣкоторыхъ изъ этихъ рисунковъ. Лекитъ Пурталеса и Саламинскій въ этомъ отношеніи, дѣйствительно, знамениты. Сюда можно присоединить погребальный туалетъ, на одной аѳинской вазѣ, и положеніе въ могилу, на одной берлинской вазѣ. Эти четыре рисунка, съ рѣдкимъ совершенствомъ формы и композиціи, выражаютъ взволнованныя чувства античнаго генія предъ лицомъ смерти: страшное отчаяніе или меланхолическую покорность родственниковъ, собравшихся вокругъ могилы; высшій покой тѣла, тихо почившаго на рукахъ Судьбы; наконецъ,

спокойное достоинство безсмертной души, получающее выраженіе благоговѣнія со стороны оставшихся [1]).

Какъ же оцѣнить роль живописцевъ бѣлыхъ лекитовъ въ исторіи искусства? Были ли это художники, или простые ремесленники? Затрудненье, испытываемое нами въ томъ случаѣ, когда приходится дать приличное имъ названье, не преувеличивая и не умаляя ихъ заслугъ, доказываетъ, что ихъ характеръ сложенъ и не имѣетъ сходства съ характеромъ различныхъ современныхъ индустрій. Въ настоящее время, то, что мы называемъ промышленнымъ искусствомъ, требуетъ сотрудничества двухъ разныхъ классовъ людей: художниковъ, которые задумываютъ, составляютъ и рисуютъ модели, и ремесленниковъ, которые воспроизводятъ безъ измѣненья, очень часто съ помощью механическихъ пріемовъ, тѣ формы, которыя находятся у нихъ передъ глазами. У грековъ было достаточно одного человѣка; онъ былъ и художникомъ, и ремесленникомъ въ одно и то же время. Онъ утилизируетъ извѣстные типы и модели; но онъ ихъ и объясняетъ, и передаетъ по своему вкусу. Прежде всего онъ думаетъ о композиціи сюжета; онъ старается внести въ него разнообразіе, онъ прибавляетъ новыя лица, другія исключаетъ, мѣняетъ аксессуары. Затѣмъ, приступая къ

---

[1]) Сцена положенія въ могилу встрѣчается на небольшомъ количествѣ лекитовъ. Иногда на нихъ изображается выставленіе мертвеца (πρόθεσις). „Здѣсь идея смерти являлась во всей своей реальности. Умершій, въ цвѣтахъ, лежитъ на смертномъ ложѣ; повязки, вѣнки украшаютъ поле вазы, напоминая, такимъ образомъ, украшеніе погребальной залы; находящійся около ложа большой лекитъ указываетъ на ту роль, которую эта ваза играла въ церемоніяхъ πρόθεσις. Родственники умершаго выражаютъ своею скорбь, тогда какъ (иногда) небольшая крылатая фигурка летаетъ около ложа, видимое изображеніе полуматеріальнаго дыханія, только что вышедшаго изъ тѣла. Всѣ детали сцены изображены точно, потому что въ погребальномъ ритуалѣ Аѳинянъ ничто не предоставлено случаю. Извѣстны тексты законовъ, какъ напр., декретъ Юлиды, на о. Кеосѣ, до мельчайшихъ подробностей опредѣляющій всѣ погребальныя дѣйствія, а одинъ декретъ Солона объявляетъ обязательной церемонію πρόθεσις. Живописцы—керамисты только воспроизводятъ сцену, знакомую всѣмъ Аѳинянамъ ". (Collignon, Manuel d'archeologie grecque. стр. 308).

исполненью, онъ разсчитываетъ только на самого себя и не имѣетъ другой помощи, кромѣ ловкости своихърукъ [1]).

Этого простого обозрѣнья достаточно, чтобы выставить на видъ преимущество артистическаго воспитанья греческаго народа и, въ частности, аттическаго племени. Присутствіе въ немъ особой способности къ изученью искусства доказывается не только знаменитыми ваятелями и живописцами, которыхъ оно создавало въ теченіе многихъ вѣковъ; но также тѣмъ, что самъ народъ былъ проникнутъ этой склонностью къ прекрасному, и что развитіе художественныхъ способностей было у него дѣломъ естественнымъ. Изученіе и примѣненіе на практикѣ изящныхъ искусствъ тогда не было, какъ у насъ, удѣломъ извѣстнаго рода умственной аристократіи; и то, и другое было принадлежностью всѣхъ, и самобытное появленье произведеній мощныхъ или граціозныхъ, всегда проникнутыхъ трезвостью и правильностью экспрессіи, составляющихъ привлекательность аттическаго искусства, происходило во всѣхъ отдѣлахъ искусства,и въ самыхъ скромныхъ,и въ самыхъ возвышенныхъ. Изящество одинаково чувствуется и на прекрасной расписной вазѣ, въ родѣ лекита Пурталеса, и на чудномъ рельефѣ въ храмѣ Безкрылой Побѣды, на рельефѣ, извѣстномъ подъ именемъ Побѣды, прилаживающей сандалію. Это есть мнѣнье одного изъ великихъ современныхъ живописцевъ, Энгра, который считалъ рисунокъ высшимъ достоинствомъ своего искусства; онъ выражалъ удивленье предъ античными расписными вазами, говоря, что добросовѣстный художникъ съ трудомъ достигнетъ чистоты линій, которая замѣчается въ эскизахъ, сдѣланныхъ простыми ремесленниками.

Въ этого рода керамикѣ достойно вниманья не одно только артистическое достоинство. Ясно, что вслѣдствіе необходимости вдохновляться современными произведені-

---

1) Разъ эскизъ для лекита въ общихъ чертахъ былъ набросанъ голубымъ или сѣромъ карандашомъ, надо было дѣйствовать безъ колебаній и безъ ретушевки, рисовать на вазѣ твердой и вѣрной рукой контуры лицъ.

ями, живописцы бѣлыхъ лекитовъ даютъ намъ драгоцѣнныя свѣдѣнія о живописи V и IV вѣковъ, и въ каждомъ изъ сюжетовъ, обыкновенно встрѣчающихся на этихъ вазахъ, заключаются формы какой-нибудь болѣе древней композиціи, созданной воображеньемъ какого-нибудь истиннаго художника. Намъ часто выпадаетъ счастье знакомиться, при помощи посредственной мраморной копіи, простой терракоты или даже при помощи какого-нибудь рѣзного камня, съ погибшими шедеврами древней пластики; въ данномъ случаѣ мы имѣемъ настоящія картины, рисунка и колорита которыхъ достаточно, чтобы оживить передъ нашими глазами довольно вѣрное изображенье крупной картины. На нѣкоторыхъ вазахъ съ красивыми рисунками уже найдены воспроизведенія погибшихъ статуй, напр. Діадумена Поликлета, Дорифора его же, Марсія Мирона. Не менѣе интересно видѣть на нѣкоторыхъ бѣлыхъ лекитахъ вѣроятное подражанье Хароновой баркѣ, изображенной Поликлетомъ въ Дельфійской Лесхэ [1]). Прибавимъ, что пластика, по крайнѣе мѣрѣ, оставила намъ много важныхъ фрагментовъ, тогда какъ отъ произведеній живописи не осталось рѣшительно ничего. Поэтому мы вдвойнѣ счастливы, имѣя возможность уловить здѣсь стиль и даже пріемы,

[1]) Среди великихъ аттическихъ живописцевъ V вѣка, Полигнотъ, уроженецъ Тазоса, есть первый „по старшинству и, можетъ-быть, по генію“, говоритъ Жираръ (La peinture antique 1892). Первымъ его значительнымъ произведеньемъ было украшенье Дельфійской Лесхэ. Такъ называлось обширное мѣсто для прогулки (по близости отъ храма Аполлона), по которому проходили поклонники. Павзаній, видѣвшій эти фрески во II в. нашей эры, оставилъ намъ подробное ихъ описаніе; благодаря ему, а также благодаря воспроизведеніямъ ихъ на многихъ греческихъ вазахъ, для насъ въ настоящее время возможно составить о нихъ понятіе. Было 2 картины на одномъ панно. На одной виднѣлась Троя и ея окрестность послѣ побѣды Ахеянъ; другая представляла изображаніе подземнаго міра. Для этой послѣдней художникъ пользовался Одиссеей Гомера и различными другими поэмами, въ родѣ Аппіевыхъ пѣсенъ; Миніада, авторъ которой не извѣстенъ, дала ему типъ Харона, адскаго перевозчика; онъ изображенъ въ своей баркѣ, на Ахеронѣ, требующимъ плату съ мертвыхъ за перевозъ. Это изображенье скоро стало популярнымъ.

которыми пользовались эти древніе мастера; мы видимъ ихъ техническое несовершенство, выгоду, которую они извлекали изъ своихъ малыхъ средствъ; мы прежде всего удивляемся чистотѣ и простотѣ ихъ исполненья. Если оригинальныя произведенія погибли для насъ навѣки, то въ этихъ живописныхъ работахъ живетъ еще аттическій геній; все здѣсь проникнуто тѣмъ строгимъ изяществомъ, той утонченностью, которыми онъ запечатлѣлъ всѣ свои произведенья, и въ литературѣ, и въ искусствѣ; вотъ почему риторъ Діонисій Галикарнасскій, желая охарактеризовать аттицизмъ Лизія, не нашелъ ничего лучшаго, какъ сравнить его съ тѣми античными картинами, которымъ недостаетъ средствъ развитой техники и у которыхъ мало разнообразія въ краскахъ, но которыя тѣмъ не менѣе очаровываютъ безупречной правильностью рисунка и неподражаемой чистотой контуровъ.

Е. Поттье.

(Etude sur les lecythes blancs attiques, стр. 133–136. 1883)

---

§ II—Терракотовыя статуетки.

1.—Древнія фигурки (Танагра и Мирина) [1]

Собраніе Миринскихъ фигурокъ представляетъ, кромѣ своего художественнаго значенья, двойной интересъ, который легко понять: оно собрано на мѣстѣ профессіональными археологами, а не куплено поштучно у греческихъ торговцевъ,

---

[1]) Лучшими руководителями по отношенію къ исторіи античныхъ терракотъ представляются намъ 2 книги Catalogue des Figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre, составленный Гёзэ, и очень интересное, ясно написанное произведеніе Поттье, Statuettes de terre cuite dans l'antiquité (р. 1890). извлеченіе изъ котораго слѣдуетъ ниже. Не на востокѣ, не среди древнѣйшихъ памятниковъ Египта и Халдеи появляются первые самые грубые опыты глиняной пластики: греческія страны даютъ намъ поучительные примѣры, которые позволяютъ намъ

что даетъ возможность утверждать, что всѣ фигуры— подлинныя, и одинаковаго происхожденія, и, съ другой стороны,

Силенъ, опирающійся на барана (группа найденная въ Миринѣ).

оно найдено на глазахъ людей, которые интересовались не однимъ только обогащеніемъ музеевъ, но и пользой науки, а это означаетъ, что впервые съ тѣхъ поръ, какъ производятъ изы-

---

шагъ за шагомъ слѣдить за различными ея фазами. Всякая наиболѣе богато одаренная раса начинаетъ съ опытовъ, подобныхъ опытамъ дикихъ народовъ, и керамика представляетъ поразительные примѣры этого явленья. Какъ мы видѣли выше (стр. 19 и слѣд.), Малая Азія даетъ намъ наиболѣе интересныя данныя относительно керамики въ отдаленнѣйшую эпоху, приблизительно между XIV и XII вѣкомъ до Р. Х. Интересно, что въ то время это производство не раздѣлено еще на 2 различныя отрасли, фабрикація человѣческихъ фигуръ или животныхъ изъ терракоты смѣшиваются съ производствомъ сосудовъ: люди, выдѣлывающіе идоловъ или куклы (κοροπλάσται) и дѣлающіе вазы (κεραμεῖς) это одно и то же (см. въ книгѣ Шлимана, Иліонъ, странныя вазы, снабженныя на шейкахъ безобразной фигурой; тутъ видно желаніе придать самому корпусу вазы человѣческую форму, въ частности форму женщины). Затѣмъ начинаетъ обозначаться раздѣленіе между производствомъ сосудовъ и статуетокъ; нѣкоторыя древнія вещи Троады, Кипра, Родоса, даже материковой Греціи, представляютъ намъ или совмѣщеніе, въ одномъ предметѣ, формы вазы съ изображеніемъ женскаго тѣла, или изображеніе простыхъ идоловъ, грубые наброски, сработанные наскоро: одной витрины въ Луврѣ, витрины съ бэотійскими архаическими фигурками, достаточно, чтобы дать понятіе о прогрессѣ, который достигается постепенно, трудомъ и непрерывнымъ занятіемъ ремесломъ: наконецъ,

сканья въ Греціи, было замѣчено расположеніе предметовъ въ могилахъ и тысячи другихъ подобныхъ обстоятельствъ, проливающихъ свѣтъ на погребальные обычаи древнихъ. Вотъ въ нѣсколькихъ словахъ результаты нашихъ наблюденій [1]). Могилы вырыты въ известковомъ туфѣ двухъ

терракотовая статуетка принимаетъ видъ человѣка. Около конца VII вѣка и начала VI стиль устанавливается на островахъ и въ Греціи: терракоты имѣютъ всю первобытную свѣжесть греческаго архаизма, съ нѣкоторыми чертами (которыя не слѣдуетъ преувеличивать), заимствованными съ востока; греческій геній даетъ этимъ фигуркамъ *выраженіе*, улыбку, удачное расположенье складокъ платья, пріятное разнообразіе положеній; насколько новыхъ качествъ, настолько же пріобрѣтеній, и все это онъ логически разовьетъ, расширитъ и усовершенствуетъ въ вѣкъ Фидія. Изображенія боговъ недостаточно уже для фабрикантовъ статуекъ: они принимаются за реальную жизнь, и искусство пріобрѣтаетъ все болѣе силы и оригинальности. И въ керамикѣ, и въ пластикѣ аттическій стиль дѣлается господствующимъ во всей Греціи; и „духъ, исходящій отъ Партенонскихъ мраморовъ, доходитъ до глиняныхъ моделей, производимыхъ въ Бэотіи". (Поттье). Мы достигаемъ танагрскаго періода. IV и III вѣка приносятъ съ собой двойное измѣненіе въ терракотовомъ производствѣ: съ одной стороны, число и значеніе частныхъ мотивовъ увеличивается, такъ что почти совсѣмъ уничтожаются миѳологическіе типы, какъ это видно въ Танагрѣ (IV в.); съ другой—фигуры божествъ измѣняютъ свою физіономію и все болѣе заимствуются изъ цикла Діонисія и Афродиты, какъ это замѣчается въ Миринскихъ гробницахъ (III вѣка).

[1]) Раскопки въ бэотійскомъ некрополѣ, въ Танагрѣ, ставшемъ знаменитымъ среди любителей, къ несчастью, начаты были частными лицами, жадными до наживы и индифферентными ко всякому научному наблюденію: конечно, нельзя сказать того же самаго о раскопкахъ, предпринятыхъ и совершенныхъ въ 1880—83 г.г. Поттье и Рейнакомъ, бывшими въ то время учениками Аѳинской школы, на мѣстѣ древней Миринны, въ той области Малой Азіи, гдѣ процвѣтали Пергамъ, Фокея, Смирна. Судьба Миринны была скромнѣе судьбы ея могущественныхъ сосѣдей. Дважды разрушенная землетрясеньемъ, она воздвиглась изъ развалинъ, чтобы совсѣмъ исчезнуть послѣ 17-ти вѣкового существованія; море разрушило ея молы и набережныя, а наносы маленькой рѣчки Питикуса, ее пересѣкавшей, покрыли остатки ея памятниковъ. Въ настоящее время ея развалины находятся въ обширномъ владѣніи Али-аги, въ Менеменскомъ округѣ Смирнскаго вилайета. Работы Поттье и Рейнака (см. ихъ произведеніе: Necropole de Myrina, 1886—8) открыли въ некрополѣ, который относится не далѣе, какъ къ III вѣку до Р. Х., а въ нѣкоторыхъ частяхъ соприкасается съ эпохой римской имперіи, бо-

холмовъ, часто рядомъ другъ съ другомъ, на глубинѣ отъ 0,50 до 2 метровъ; трупъ чаще зарывался въ землю, чѣмъ сожигался; въ могилѣ его окружаютъ терракоты, предметы изъ бронзы, небольшія вазы, иногда въ большомъ количествѣ встрѣчающіяся изъ 20 могилъ въ одной, и почти совсѣмъ не попадающіяся въ 19 остальныхъ. Фигурки, сюжетъ которыхъ, повидимому, находится въ извѣстномъ отношеніи съ поломъ и возрастомъ умершаго, были чаще всего намѣренно разбиты, такъ, что большая часть ихъ должна была подвергнуться сборкѣ. Что касается до назначенья этихъ фигуръ, то, вѣроятно, это были приношенья, сдѣланныя мертвецу оставшимися, чтобы наполнить пустоту его подземнаго жилища и напомнить ему пріятныя стороны земной жизни [1]). Эпоха, къ которой вообще слѣдуетъ ихъ отнести, есть такъ называемая эллинистическая эпоха [2]), т.-е. конецъ третьяго, четвертый и пятый вѣка до Р. Х. Нѣкоторыя изъ нихъ, можетъ быть, болѣе новаго происхожденія; другія сдѣланы съ помощью болѣе древнихъ формъ. Понятно, что если хотятъ заняться частностями тѣхъ проблемъ, которыя возбуждаютъ эти находки, то наталкиваются на тысячи затрудненій при ихъ объясненіи; но можно предоставить эти споры спеціалистамъ и довольствоваться удивленьемъ предъ искусствомъ этихъ малоазійскихъ керамистовъ, произведенія которыхъ, предназначавшіяся для мертвыхъ, въ настоящее время производятъ вліяніе на живыхъ.

лѣе 1000 статуетокъ: треть находокъ, по турецкимъ законамъ, стала собственностью оттоманскаго правительства; около трети выставлено въ витринахъ Лувра.

[1]) См. дальше о назначеніи терракотовыхъ статуетокъ.

[2]) Этотъ терминъ не соотвѣтствуетъ никакой древней формѣ; но принято такъ называть періодъ отъ царствованья Александра до установленія римскаго господства, въ продолженіе котораго, говоритъ Буше Леклеркъ, Греція постепенно крошится подъ давленіемъ македонской монархіи. Родъ религіознаго упадка, охватывающій души въ эту эпоху, замѣтно уменьшаетъ производство терракотъ въ самой Греціи и переноситъ его въ эллинистическія государства Азіи.

Лица, дѣлавшія Миринскія статуетки, вдохновлялись коропластами собственной Греціи, этими творцами настоящихъ шедевровъ, возбуждающихъ удивленіе въ сосѣднемъ залѣ Лувра. Представляется даже вѣроятнымъ, судя по повторенію нѣкоторыхъ типовъ, что Танагрскіе образцы были воспроизводимы и вывозимы не только въ Малую Азію, но даже въ Киренаику и въ южную Италію. Между тѣмъ фигурки танагрскаго стиля только въ видѣ исключенія встрѣчаются въ Миринѣ [1]): большинство статуетокъ этого производства представляютъ совершенно иной характеръ, по которому ихъ можно узнать почти навѣрное и который придаетъ имъ важное значеніе въ исторіи искусства. Танагрскія могилы IV вѣка дали въ особенности жанровые сюжеты, мотивы, заимствованные изъ обыденной жизни; въ Миринскихъ преобладаютъ сюжеты миѳологическіе, изъ цикла Афродиты, Ороса, Діониса, Геракла и Нике. Крылатыя фигуры молодыхъ женщинъ и эфебовъ, которыхъ часто трудно пріурочить къ какому-нибудь опредѣленному миѳологическому типу, очень многочисленны. Миринскіе художники давали крылья статуеткамъ, которыя съ перваго взгляда можно принять за жанровыя фигурки и которыя, въ самомъ дѣлѣ, занимаютъ средину между людьми и божественными существами, подобно многимъ созданіямъ

Ребенокъ, сидящій на жертвенникѣ (Танагрское производство).

[1]) Поттье (Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, стр. 157) склоненъ отвести болѣе широкое мѣсто, въ стилѣ миринскихъ произведеній, подражанію Танагрскимъ образцамъ. „Никогда, говоритъ онъ, не подражали съ такою точностью и тонкостью костюму и медленной походкѣ прогуливающихся бэотійскихъ женщинъ“... Но онъ признаетъ также, что Миринцы особенно славились и крылатыми фигурами,—это ихъ тріумфъ.

фантазіи, парящимъ между дѣйствительностію и идеаломъ. Въ нѣкоторыхъ могилахъ найдены цѣлыя коллекціи крыльевъ, искусно выдѣланныхъ, окрашенныхъ въ яркія краски, матеріальные атрибуты, если можно такъ выразиться, загробной безплотности. Рядомъ съ этимъ миѳологическимъ міромъ занимаетъ мѣсто, представляя интересный контрастъ, группы комиковъ и актеровъ, въ изобиліи находимыхъ въ Миринѣ. Центральная витрина коллекціи заключаетъ въ себѣ цѣлый рядъ ихъ; это маленькіе люди, вырвавшіеся изъ сосѣдняго театра, которые, какъ кажется, еще произносятъ стихи какой-нибудь комедіи Дифила или Менандра [1]).

Другая отличительная черта Миринской фабрикаціи, вполнѣ отличающая ее отъ танагрской, состоитъ въ томъ, что она дала значительное количество фигурокъ-копій съ произведеній греческой скульптуры. Всѣ признаютъ воспроизведеніе Книдской Венеры Праксителя, Венеры, называемой Genetrix, которую Лувръ имѣетъ въ прекрасной мраморной копіи, Венеры, сидящей на корточкахъ, похожей на нашу Вѣнскую Венеру. Пракситель и Лизиппъ—тѣ два художника, которымъ чаще всего подражали въ Миринѣ. Понятно, что эти маленькія копіи даютъ указанія, драгоцѣнныя для исторіи искусства, давая намъ понятіе о мотивахъ, если не о стилѣ, знаменитыхъ произведеній, въ настоящее время не существующихъ [2]).

---

[1]) Танагрскіе мастера находили удовольствіе въ повтореніи, нѣсколько однообразномъ, статуетки, изображающей одѣтую женщину, сидящую или стоящую; малоазійскіе—охотно изображаютъ дѣтей—гуляющихъ или занятыхъ своими любимыми забавами. Простой народъ, суетящійся на площадяхъ и въ предмѣстьяхъ: мелкіе торговцы, лавочники, рабы, также часто служатъ имъ моделью; и иногда они не задумываются призвать къ себѣ на помощь каррикатуру.

Что касается труппы актеровъ, о которой здѣсь шла рѣчь, то въ ней находятся на лицо всѣ традиціонные типы; тутъ можно видѣть благороднаго отца комедіи, паразита, театральнаго слугу... (см. рисунки въ Necropole de Myrina и, въ томъ же сочиненіи, стр. 476—488, интересный этюдъ о каррикатурѣ въ греческомъ искусствѣ, въ особенности въ александрійскомъ).

[2]) Собраніе Миринскихъ фигурокъ даетъ еще интересное изображе-

Рядомъ съ этими статуетками, возникшими подъ вліяніемъ скульптуры, существуютъ другія, съ болѣе свободнымъ характеромъ, въ которомъ отражаются и часто преувеличиваются стремленія александрійской Греціи. Искусство вводитъ въ свои созданія утонченность и даже сенсуализмъ, совершенно чуждые произведеніямъ классической эпохи; оно охотно придаетъ юношамъ и Эротамъ [1]) тѣ женскія формы лица и тѣла, которыя напоминаютъ восточный типъ Гермафродита. Если многія изъ фигурокъ представляютъ спокойствіе и простоту манеръ, составляющихъ привлекательность танагрскихъ терракотъ, то другія,—и это оригинальныя произведенія миринскія,—указываютъ склонность къ быстрымъ движеніямъ, къ смѣлымъ позамъ, къ развѣвающемуся платью. Впрочемъ, въ различной степени, это общій характеръ произведеній искусства македонской эпохи, когда пластика, совершенно порвавъ связь съ архитектурой, ищетъ новыхъ эффектовъ въ живописныхъ позахъ, а иногда и въ чрезмѣрной живописи движеній. Искусство Пергама, столицы Атталовъ, столь близкой къ Мирицѣ, территорія которой въ третьемъ вѣкѣ принадлежитъ ему,

---

ніе Гермеса, несущаго ребенка—Діониса, открытаго въ Олимпіи въ 1877 году (см. выше). Правда, миринская группа очень далека отъ своего образца: это не Меркурій, а Сатиръ, который несетъ юнаго бога и хочетъ его развлечь. Нужды нѣтъ. Эта потребность болѣе или менѣе точно подражать знаменитымъ скульптурнымъ произведеніямъ составляетъ одну изъ отличительныхъ чертъ александрійской эпохи: это конечно, указываетъ на сравнительное безсилія воображенія; но не надо забывать, что богатые заказчики требовали тогда у фабрикантовъ быстрой работы, мало благопріятной высшимъ достоинствамъ, вдохновенію и замыслу, а съ другой стороны, надо признать, что распространеніе, посредствомъ керамики, скульптурныхъ мотивовъ не мало содѣйствовало тому, чтобы сдѣлать изъ азіатскихъ Грековъ, въ теченіе первыхъ трехъ вѣковъ до Р. Х., одну изъ наиболѣе образованныхъ и развитыхъ расъ въ мірѣ.

[1]) Тоже самое можно сказать объ изображеніяхъ Вакха. Съ первыхъ временъ существованія искутства, жители Азіи, повидимому, желая собрать въ одномъ лицѣ формы мужскія и женскія. Точно также азіатскіе Греки, подъ вліяніемъ восточныхъ религій, иногда забываютъ, въ своихъ фигуркахъ, скромность и изящество Праксителя.

должно было естественно оказывать нѣкоторое вліяніе на произведенія миринскихъ коропластовъ. Одна изъ интереснѣйшихъ группъ нашего собранія, представляющая боевого слона, который убиваетъ галльскаго воина, представляется даже копіей нѣкоего трофея, воздвигнутаго греческими властителями Азіи послѣ побѣды надъ галльскими ордами, первое пораженіе которыхъ, по разсказу Лукіана, было приписано слонамъ Антіоха [1]).

Еще одинъ отличительный признакъ тогдашняго вкуса, и въ частности азіатскихъ школъ, мы видимъ во множествѣ сложныхъ композицій, группъ, состоящихъ изъ многихъ лицъ, тогда какъ фигурки собственной Греціи не представляютъ этому примѣра. Подобно Пергамской школѣ, школы Родосская и Траллесская прославились исполненіемъ различныхъ группъ со смѣлой композиціей, напр., Лаокоона, наказанія Дирки, или Фарнезскаго быка [2]). У этихъ-то азіатскихъ школъ коропласты заимствовали, въ предѣлахъ своихъ скромныхъ средствъ, вкусъ къ произведеніямъ большаго размѣра. По сравненію съ греческими терракотами, нѣкоторыя азіатскія фигурки представляются настоящими колоссами. Не рѣдки статуетки отъ 0 м. 35 до 0 м. 40; мы даже нашли одну величиною въ 0 м. 60, а нѣкоторыя головы, которыя однѣ только и возможно было сохранить, такъ какъ остальное тѣло распалось, указываютъ на фигурки еще большихъ размѣровъ. Между тѣмъ какъ средняя высота танагрскихъ статуетокъ составляетъ 0 м. 20, а самыя большія не превосходятъ 0 м. 38.

Мы не станемъ перечислять всѣхъ прекрасныхъ фигу-

---

[1]) Поттье отмѣтилъ сходство, если не въ стилѣ, то, по крайней мѣрѣ, въ манерѣ, между нѣсколькими Миринскими Побѣдами и рельефами пергамскаго жертвенника. Вкусъ эпохи удаляется отъ простоты и склоняется къ картинности.

[2]) Принявъ во вниманіе размѣры, можно сравнить съ этими огромными композиціями миринскія изображенія музъ, танцующихъ въ гротѣ, подъ тѣнью виноградныхъ вѣтвей, Венеры, сидящей на скалѣ на берегу моря въ обществѣ Эроса и Пейто (См. въ Necropole de Myrina, табл. 4 и 19).

рокъ, которыя придаютъ такую цѣну Луврскому собранію. Посѣтитель узнаетъ ихъ безъ затрудненія,—настолько Миринское искусство приближается къ современному искусству и настолько легко понимается.

Женщина съ маской. (Танагрское производство).

Отмѣтимъ только, наряду съ прекрасной группой, представляющей, безъ сомнѣнія, любовный разговоръ, рядъ женскихъ фигурокъ, найденныхъ въ одной и той же могилѣ, достойныхъ соперничать съ лучшими Танагрскими произведеніями; трехъ чудныхъ танцующихъ Эротовъ; танцовщицъ и танцовщиковъ, расписанныхъ очень яркими красками и найденныхъ въ той же могилѣ, гдѣ былъ сожженъ умершій; наконецъ, прелестный кортежъ маленькихъ Эротовъ, прыгающихъ и играющихъ съ животными, украшенными листьями (что напоминаетъ прелестные мотивы помпейской живописи). Безъ сомнѣнія, весь этотъ міръ имѣетъ формы небезупречной правильности: есть слишкомъ длинные торсы, дурно приставленныя ноги, наскоро сдѣланныя руки, слишкомъ сложныя и тяжелыя прически: но насколько эти недостатки выкупаются свѣжестью, весельемъ, любовью, которыя какъ всегдашняя характерная черта греческаго генія, разлиты на этихъ фигуркахъ, продаваемыхъ въ качествѣ простого товара! Въ этомъ отношеніи миринскія статуетки могутъ выдержать сравненіе съ танагрскими [1]). Если послѣднія превосходятъ ихъ

[1]) Сравненіе легко сдѣлать въ Луврскомъ музеѣ, который обладаетъ богатой коллекціей танагрскихъ фигурокъ. Отъ прежнихъ принциповъ они удержали пристрастіе къ изображенію женщинъ. Но эти послѣднія уже не имѣютъ прежней гератической сухости, величественной неподвижности, безстрастія въ чертахъ и миѳологическихъ атрибутовъ. „Бэотійскія фигурки даютъ намъ возможность, пишетъ Райе, больше, чѣмъ

естественностью своихъ позъ, таинственной поэзіей, небоящейся анализа, то миринскія фигурки отличаются силой, бодростью и здоровьемъ, особенно же разнообразіемъ мотивовъ, безконечнымъ богатствомъ движеній, которыя такъ противоположны нѣсколько томному изяществу и однообразію танагрскихъ образцовъ [1]).

всѣ мраморы, проникнуть въ интимную жизнь древнихъ грековъ. Благодаря имъ, современники Александра Великаго на мгновеніе оживаютъ передъ нами: мы видимъ ихъ проходящими передъ нами не такими, какъ идеализировалъ ихъ мраморъ, но такими, какими они были на улицѣ или дома въ ихъ настоящихъ костюмахъ, съ ихъ обыкновенными движеніями, позами и типическими жестами". Въ центрѣ долины Вуріениса, Азопа древнихъ, при сліяніи этого ручья съ однимъ изъ его притоковъ, возвышаются, по близости отъ современной деревни Скиматри (деревня фигурокъ), развалины античной Танагры. До 1870 года одни только сосѣдніе крестьяне, обрабатывая землю, отъ времени до времени находили старинныя могилы, наполненныя вазами и статуетками. Начиная съ этого времени, благодаря иниціативѣ одного грека съ о. Корфу, Георгія Амифантиса, раскопки стали производиться болѣе дѣятельно и скоро привели къ открытію разнообразнаго погребальнаго инвентаря, имѣвшаго изумительный успѣхъ въ Европѣ; но раскопки стали вестись методически только въ 1888 году, когда археологическое общество стало руководить ими. Всѣ общественныя и частныя коллекціи оспаривали другъ у друга эти хрупкія чудныя фигурки: коллекціи Лекюйе, де-Клерка, Дютюи, Грео, Райе обогатились этими драгоцѣнными пріобрѣтеніями, въ то время, какъ Луврскій музей собралъ большую часть добычи изъ бэотійскаго некрополя.

[1]) Впрочемъ не слѣдуетъ преувеличивать этого однообразія. Извѣстно, какіе техническіе пріемы употреблялись при выдѣлкѣ статуетокъ въ родѣ танагрскихъ: прежняя система лѣпки фигурокъ замѣнена отливкой, которая, оставляя внутренность статуетки пустой, придавала имъ большую легкость. Отливная форма вообще состояла изъ двухъ половинъ, спаянныхъ вмѣстѣ, изъ которыхъ одна представляетъ переднюю часть фигуры, а другая заднюю; обыкновенно также фабриковались отдѣльно голова, руки и ноги. Но образецъ, полученный такимъ образомъ, былъ еще слишкомъ грубъ, и здѣсь-то начиналась настоящая роль корпласта, который отпечатлѣвалъ на статуеткѣ отличительныя черты своей личности и иногда придавалъ различный видъ двумъ экземплярамъ, вышедшимъ изъ одной и той же формы. „Хотите, говоритъ Диль (Excursions archeologiques en Grece), видѣть примѣры измѣненій, иногда очень смѣшныхъ и остроумныхъ, которыя капризъ корпласта заставлялъ испытывать фигурки, вышедшія изъ одной и той же формы? Одна

Эти хрупкія фигурки суть произведенія скромныхъ работниковъ, которые, вдохновляясь художниками, въ то же время не отказывались отъ правъ творческой фантазіи и оригинальнаго подражанія. Подобно людямъ, расписывавшимъ вазы въ эпохи, предшествовавшія эллинизму, и они открываютъ намъ цѣлый отдѣлъ греческаго искусства, правда, безыскусственный, иногда неправильный, тѣмъ не менѣе дающій намъ много полезныхъ уроковъ [1]), плодами которыхъ пользуются и современное искусство и археологія.

С. Рейнакъ.

(Esquisses archeologiques, стр. 203 - 208. P. 1888).

аѳинская фигурка представляетъ намъ слѣдующую интересную комбинацію: статуетка, по выходѣ изъ формы, представляла молодую дѣвушку, собирающую цвѣты; я не знаю, что за фантазія пришла въ голову мастера, только онъ, не исправляя женскія формы бюста, передѣлываетъ его при помощи остраго инструмента и, такимъ образомъ, изображаетъ шероховатости мохнатой кожи; надъ плечами онъ сажаетъ голову съ искривленной физіономіей, съ острой бородой, съ длинными ушами; и вотъ изящная дѣвушка превратилась въ сатира. На тѣло молодого человѣка въ хламидѣ коропластъ ставитъ различныя головы: то онъ украшаетъ ее дѣтской шапочкой, то остроконечной шляпой; а то случай подсовываетъ ему подъ руку шляпу съ крылышками, и вотъ эфебъ становится Гермесомъ. Далѣе, вотъ сидятъ молодыя дѣвушки на табуретѣ, въ прелестной сдержанной позѣ; обѣ одинаковы и, навѣрное, вышли изъ одной формы, но одной артистъ далъ маленькую кокетливую головку съ восхитительной прической, другой—лицо закрытое покрываломъ и со скорбнымъ выраженіемъ; и вотъ двѣ сестры стали совершенно не похожи другъ на друга.

[1]) Этотъ родъ миніатюрной скульптуры, будучи еще въ концѣ прошлаго вѣка чисто французскимъ искусствомъ, въ настоящее время, къ несчастію, находится въ полномъ упадкѣ. Бѣдность замысла, посредственная отдѣлка: вотъ, что представляетъ намъ большая часть религіозныхъ или жанровыхъ сюжетовъ, вышедшихъ изъ рукъ современныхъ керамистовъ. О, если бы въ будущемъ они вдохновлялись образцами и уроками, завѣщанными намъ древней Греціей!

2. *Назначеніе терракотовыхъ статуетокъ* [1]).

Терракотъ спеціально погребальныхъ немного; вообще эти предметы удовлетворяли всѣмъ потребностямъ религіозной жизни, относилась ли она къ живымъ людямъ, къ богамъ или умершимъ.

---

[1]) Зачѣмъ древніе помѣщали глиняныя фигурки въ свои могилы, храмы и дома? Много было споровъ объ этомъ и много было предложено объясненій. Ихъ можно свести, исключая отсюда подробное истолкованіе, помѣщаемое въ приводимой здѣсь статьѣ, въ 4 главныя системы:

I. Терракотовыя фигурки были священныя изображенія, символическіе предметы, употреблявшіеся при вакхическихъ мистеріяхъ и помѣщавшіеся единственно въ могилы новопосвященныхъ: эта теорія, выставленная Біардо (Explication du symbolisme des terres cuites grecques, 1864), не находитъ болѣе защитниковъ среди ученыхъ, позднѣе занимавшихся этой же проблемой.

II. Фигурки, служившія прежде украшеніемъ жилища умершаго человѣка, какъ бездѣлушки, сопровождали его въ могилу вмѣстѣ съ вазами, драгоцѣнностями, сосудами съ благовоніями и т. п. Это мнѣніе многихъ археологовъ, къ числу которыхъ относятся Людерсъ (Bulletino dell'instituto, 1874), Ленорманъ (Gazette des Beaux-Arts, 1882), Марта и Карто (въ различныхъ каталожныхъ замѣткахъ). Повидимому, въ этомъ объясненіи много правды; но, съ одной стороны, можно возразить, что вовсе не доказано, будто древніе, какъ и мы, любили бездѣлушки; съ другой стороны, что неправдоподобно, будто греки VI и V вѣка украшали свои жилища такимъ множествомъ идоловъ, которое мы находимъ въ могилахъ, а особенно нѣкоторыми эмблемами угасшей жизни, въ родѣ Эроса, облокотившагося на опрокинутый факелъ и т. п.

III. Фигурки представляли изображенія божествъ, въ частности Деметры и Коры, и имѣли своимъ назначеніемъ покровительствовать умершимъ въ будущей жизни. Таково мнѣніе Равэссона, Фрёнера, Рейнака, Фуртвенглера и особенно Гёзэ (Recherches sur les figures de femmes voilées, Monuments grees, 1873, 1874, 1876; Les figurines antiques du musée du Louvre, 1883), приведшихъ для его подкрѣпленія многочисленныя и рѣдкія по остроумію доказательства, представленныя притомъ въ очень привлекательной формѣ. Но если эта мысль справедлива по отношенію къ архаическимъ статуеткамъ, нельзя того же сказать о позднѣйшихъ статуеткахъ, начиная съ IV в., когда мы видимъ фигурки жанровыя безъ всякаго видимаго отношенія къ умершимъ.

IV. Фигурки представляютъ приношенія, сдѣланныя мертвецу: вмѣстѣ съ прогрессомъ и смягченіемъ нравовъ онѣ замѣняютъ собою чело-

Разъ этотъ принципъ принятъ, то легко будетъ вывести изъ него слѣдствія и показать, насколько эти послѣднія мало оставляютъ темнаго въ объясненіи терракотъ. Ремесленникъ остается въ скромной сферѣ своего ремесла; онъ думаетъ только о томъ, чтобы побольше создать мотивовъ, пріятныхъ его кліентамъ и способныхъ удовлетворить всѣмъ ихъ желаніямъ. У него нѣтъ ни глубокихъ мыслей философа, ни обширнаго богословскаго знанія. Дѣлая фигурки въ своей лавкѣ, онъ не думаетъ ни о жизни избранныхъ въ Елисейскихъ поляхъ, ни о таинственныхъ ученіяхъ, ни о героическихъ временахъ, когда приносили людей въ жертву. Впрочемъ, мы нашли этому формальное доказательство въ надписяхъ на крыльяхъ миринскихъ статуетокъ [1]). Рабочій, принужденный дѣлать большое количество однородныхъ типовъ и желая избѣгнуть ошибки въ пригонкѣ приготовленныхъ частей, иногда отмѣчалъ условнымъ знакомъ крылья одной изъ фигурокъ, повторяя тотъ-же знакъ на оборотной сторо-

вѣческія жертвоприношенія, которыя древне-греческая религія предписывала совершать на могилахъ. На это объясненіе, выставленное Райе (Etudes d'archeologie et d'art, и Monuments de l'art antique), можно отвѣтить, что эти страшныя жертвоприношенія были исключеніемъ даже во времена Ахилла и Ифигеніи, и что трудно видѣть въ нихъ обычай, до такой степени распространенный, какъ и пожертвованіе терракотъ. Болѣе того, какъ составить себѣ понятіе объ этихъ четырехъ или пяти вѣкахъ, отдѣляющихъ эпоху Пизистрата отъ эпохи кровавыхъ жертвоприношеній?

Объясненіе, въ свою очередь предлагаемое здѣсь Поттье и бывшее уже темой для одной изъ оригинальнѣйшихъ его латинскихъ диссертацій: Quam ob causam Graeci in sepulcris figlina sigilla deposuerint (1883), основывается на слѣдующемъ новомъ принципѣ: производство терракотъ развивалось неисключительно въ видахъ погребальныхъ церемоній. На самомъ дѣлѣ, этотъ родъ торговли находилъ примѣненіе къ самымъ разнообразнымъ обычаямъ и имѣлъ четыре формы сбыта: дѣтскія игрушки, украшеніе частныхъ алтарей (внутри домовъ), приношенія богамъ въ ихъ храмахъ, дары умершимъ. И очень часто, статуетки не имѣли, въ мысли мастера, заранѣе никакого спеціальнаго предназначенія; покупщикъ самъ давалъ имъ опредѣленное назначеніе, помѣщая ихъ въ домѣ, въ храмѣ, въ могилѣ. Для доказательства этого Поттье опирается на текстъ авторовъ, на памятники искусства и на отчеты о раскопкахъ.

[1]) См. Les Statuettes de terre cuite dans l' antiquité, стр. 184.

нѣ фигурки. Иногда это цѣлое слово, и это слово указываетъ на общую физіономію фигурки или на атрибутъ, который она держитъ въ рукахъ. Напр., онъ напишетъ κιθαριστής, игрокъ на лирѣ, ἀλαβαστροθήκη, несущій алебастровый ящикъ, или еще проще ἔφηβος, эфебъ, и т. д. Такимъ образомъ, мы схватываемъ тайную мысль работника, занятаго своимъ произведеніемъ; мы присутствуемъ при работѣ, происходящей въ его мозгу, когда онъ старается характеризовать свои созданія. Замѣчательно, что въ данномъ случаѣ не попадается никакого миѳическаго или религіознаго названія, даже тогда, когда дѣло идетъ о крылатыхъ фигурахъ. Для него это bonshommes, какъ бы мы сказали, да такъ простой ремесленникъ и долженъ думать и работать. Въ самомъ дѣлѣ, его область велика; его поле дѣйствія не ограничено ни какимъ связывающимъ его предубѣжденіемъ; чѣмъ болѣе онъ будетъ придерживаться области, ничѣмъ не опредѣленной, тѣмъ болѣе будетъ сбытъ его произведеній, такъ какъ они будутъ соотвѣтствовать очень разнообразнымъ потребностямъ. Безъ сомнѣнія, онъ знаетъ о различныхъ категоріяхъ людей, изъ которыхъ состоятъ его кліенты: у него будутъ хорошо сдѣланныя куклы, лошади на колесницахъ, животныя разной величины для забавы дѣтямъ; у него будутъ изображенія божествъ, чтимыхъ въ ближайшемъ святилищѣ, чтобы удовлетворить требованіямъ пилигримовъ и набожныхъ людей; у него будутъ Меркуріи, Венеры и Геркулесы для украшенія алтарей частныхъ лицъ; у него будетъ большой выборъ сиренъ съ печальными жестами, Эросовъ съ опущенными факелами, женщинъ въ меланхолической позѣ, чтобы привлекать многочисленныхъ родителей, идущихъ на погребеніе. Но всего болѣе будетъ у него выборъ статуетокъ, годныхъ при всякомъ случаѣ [1]). Въ VI и въ V вѣкѣ статуетки Аф-

[1]) Относительно этой-то „нейтральной категоріи“, относительно этого множества анонимныхъ статуетокъ, относительно этихъ „прекрасныхъ незнакомокъ“, какъ ихъ назвали, всегда происходилъ споръ, хотѣли ли пролить свѣтъ на религіозное значеніе этихъ маленькихъ памятниковъ, или брались, по преимуществу, за ихъ реальную и художественную сторону. И Поттье, какъ видно, у нихъ требуетъ разрѣшенія проблемы.

родиты Астарты, Деметры и Коры, Вакха, Силена, эфебовъ съ пѣтухомъ или съ зайцемъ, женщинъ-водоносицъ, воиновъ, булочниковъ, цирюльниковъ поваровъ—представятъ собою нейтральную категорію: онѣ также могутъ занять мѣсто въ домѣ, какъ и въ храмѣ или въ могилѣ. Въ IV вѣкѣ мотивы изъ дѣйствительной жизни умножаются, потому что пластика все болѣе и болѣе дѣлаетъ ее предметомъ своего изученія. Коропластъ покорно подчиняется этому вліянію; у него нѣтъ основаній не расширять кругъ своихъ произведеній; наоборотъ, онъ знаетъ, что всякій предметъ допускается въ качествѣ приношенія, лишь бы онъ принесенъ былъ съ благочестивымъ намѣреніемъ и посвященъ руками жреца. Вотъ почему фабрикація фигурокъ такъ вѣрно отражаетъ современную скульптуру, почему у нея, въ каждую эпоху, есть любимые предметы. Строго религіозная въ вѣкъ Канаха и Антенора, она вмѣстѣ съ Фидіемъ и Поликлетомъ начинаетъ изучать обнаженное тѣло, мужскую красоту, умѣлое расположеніе одежды. Подъ вліяніемъ Праксителя она становится болѣе жанровой; она выигрываетъ въ изяществѣ, зато теряетъ въ величественности. Лизиппъ приводитъ ее къ изысканному исполненію обнаженнаго тѣла, къ размѣрамъ, увеличеннымъ до чрезмѣрности. Школы Родоса, Траллеса и Пергама внушаютъ ей склонность къ колоссальному, къ передачѣ экспрессіи въ физіономіи. Наконецъ, болѣе темная Греко-Римская толпа, болѣе всего думающая о томъ, чтобы копировать для богачей шедевры предшествующихъ вѣковъ, толкаетъ ее на путь подражанія, свободнаго воспроизведенія извѣстныхъ произведеній. Такова, въ общихъ чертахъ, художественная исторія терракотъ. Эти различныя фазы строго соотвѣтствуютъ развитію всего пластическаго искусства.

Что же въ концѣ концовъ остается у терракотъ, предназначенныхъ для мертвыхъ? Намѣреніе жертвователя [1]). Оно

---

[1]) Такъ объясняется то, что могилы въ Аттикѣ, гдѣ производство вазъ было главной промышленностью, заключаютъ въ себѣ по преимуществу вазы, а въ Беотіи, гдѣ процвѣтало искусство коропластовъ, по преимуществу покупали фигурки, чтобы принести ихъ въ даръ умершимъ.

все дѣлаетъ, оно примѣняетъ къ погребальной церемоніи все, что могло бы предназначаться для всякой другой. Слѣдуетъ совершенно очистить нашъ умъ отъ всѣхъ современныхъ привычекъ, чтобы понять, въ чемъ состояло религіозное приношеніе въ глазахъ древнихъ. У насъ религія не допускаетъ всякаго рода даровъ. Выборъ приношеній, какъ бы просты они ни были, всегда подчиненъ основаніямъ условности и вкуса. Въ античной религіи не было преградъ для этой категоріи. Она обнимаетъ всякаго рода предметы, естественные или сдѣланные. Достаточно перелистовать посвятительныя эпиграммы антологіи или, въ сборникахъ надписей, инвентари, составленные жрецами какого-нибудь знаменитаго храма, въ родѣ Партенона въ Аѳинахъ и святилища Аполлона въ Делосѣ [1]), чтобы отдать себѣ отчетъ въ безконечномъ разнообразіи даровъ, составлявшихъ сокровищницу какого-либо божества. Это было громадное скопленіе вазъ, украшеній, монетъ, вѣнковъ, мебели, одеждъ, туалетныхъ принадлежностей, ручныхъ орудій, оружія, статуй и статуетокъ; сюда надо присоединить недвижимыя имущества, земельную собственность, арендную плату, плату за наемъ, изъ которыхъ состоялъ самый чистый и вѣрный доходъ храма. Богъ помѣщался въ своемъ святилищѣ, какъ царь во дворцѣ: въ томъ мѣстѣ, которое онъ избралъ своимъ

[1]) Въ настоящее время, благодаря изысканіямъ А. Лебега, благодаря работамъ Омолля о Делосѣ и его архивахъ и благодаря 1500 надписямъ, открытымъ на священномъ островѣ, извѣстно, что такое была администрація античнаго храма и изъ чего состояло имущество такого бога, какъ Аполлонъ. Не одно государство отводило храму земли; но благочестіе богатыхъ лицъ тоже безпрестанно увеличивало размѣры этой области. Наряду съ этимъ земельнымъ богатствомъ и денежными подарками, часто сопроваждавшими земельные дары, были и другія приношенія. У Аполлона былъ полный домъ: сервировка стола, мебель, гардеробъ и драгоцѣнности (См. Диль, Excursions archeologique en Grece: les fouilles de Dèlos.). Раскопки, начатыя въ 1892 году въ Дельфахъ, съ кредитомъ въ 500000 фр., изъ которыхъ 300000 фр для отчужденій земель и 200000 фр. для самыхъ раскопокъ, ведутся подъ руководствомъ Омолля, теперешняго директора Аѳинской школы: въ этомъ отношеніи они обѣщаютъ намъ много важныхъ открытій.

мѣстопребываніемъ, были всѣ удобства, какія только могутъ сдѣлать жилище комфортабельнымъ, всѣ средства, необходимыя для матеріальнаго существованія, всѣ удовольствія или развлеченія, пріятныя для богатаго человѣка. Большая часть предметовъ, которые предоставлены были въ его распоряженіе, не были изготовлены исключительно для того, чтобы служить ему или его развлекать; они могли бы получить какое угодно другое назначеніе; но съ того дня, какъ были принесены въ его святилище, они стали частью его владѣній и получили въ силу этого характеръ святости и неотчуждаемости.

То же самое можно сказать и относительно приношеній умершему. Умершій въ глазахъ живыхъ былъ настоящимъ богомъ; камень надъ его могилой есть алтарь, на которомъ приносятъ жертвы и совершаютъ возліянія, молятся и поклоняются. Культъ мановъ есть одинъ изъ древнѣйшихъ и наиболѣе уважаемыхъ обрядовъ греческой религіи. Маны суть посредники между смертными и богами; къ нимъ обращаются какъ къ оракуламъ, ихъ умилостивляютъ всякаго рода изъявленіемъ почтенія. Ихъ могилы, по мѣрѣ возможности, походятъ на жилище достаточно удобное, чтобы жить тамъ вѣчно. Вотъ почему эта могила представляетъ въ миніатюрѣ видъ дома и храма. Движимаго имущества тамъ гораздо меньше, но всѣ существенныя категоріи его существуютъ: тамъ находятся посуда, принадлежности туалета, украшенія, монеты, оружіе и, наконецъ, произведенія искусства, въ видѣ фигурокъ. Полное сходство, повидимому, существуетъ между живымъ человѣкомъ въ своемъ домѣ, между богомъ—въ храмѣ и мертвымъ въ могилѣ.

Какъ видно, наша теорія заключаетъ въ себѣ то преимущество, что уясняетъ измѣненія въ керамическихъ типахъ, встрѣчающихся въ могилахъ, и въ то же время ставитъ фигурки въ одинаковое положеніе съ другими приношеніями. Между этими послѣдними мы видимъ также предметы, спеціально изготовленные въ качествѣ погребальныхъ принадлежностей, въ родѣ хрупкихъ украшеній, тонкихъ золотыхъ повязокъ, фальшивыхъ драгоцѣнностей для

Женщина съ петазомъ на головѣ и съ вѣеромъ въ рукахъ (Танагрское издѣліе).

украшенія тѣла, до смѣшного маленькихъ бутылочекъ или даже вовсе безъ пустоты внутри, закусокъ и фруктовъ изъ терракоты, предназначенныхъ замѣнить на болѣе продолжительное время натуральные припасы, и т. п. Но какой характеръ имѣютъ другія приношенія, гораздо болѣе многочисленныя? Не почерпнуты ли они изъ обыкновенной области античной меблировки? Ради ли умершаго литейщикъ надѣлалъ зеркалъ, скребницъ, ножей, наконечниковъ стрѣлъ, монетъ; стекольщикъ надѣлалъ сосудовъ для благовоній; горшечникъ надѣлалъ и расписалъ вазы, собранныя въ некрополѣ? Безъ сомнѣнія, это погребальныя приношенія, но по волѣ приносящаго, а не по волѣ фабриканта. То же самое мы говоримъ и о терракотахъ: они — погребальныя фигурки, если угодно, потому что ихъ положили въ могилу, но не всегда, потому что, дѣлая ихъ, не думали о культѣ мертвыхъ.

Излагая наше объясненіе, мы старались придать ему желательную опредѣленность и ясность; но мы бы не желали, чтобы изъ него дѣлали какое-то ученіе, непримиримое ни съ какимъ другимъ. Напротивъ, у него есть много точекъ соприкосновенія со многими теоріями другихъ критиковъ. Терракоты встрѣчались и въ обыкновенныхъ домахъ; слѣдовательно, не надо отводить имъ особое мѣсто среди погребальной утвари. Допуская измѣненіе, происшедшее въ IV в. въ керамическихъ типахъ, и постоянно увеличивающееся введеніе повседневныхъ мотивовъ, мы думаемъ, что никогда не слѣдуетъ упускать изъ виду исключительно религіозный

характеръ этихъ приношеній [1]). Главная часть нашего разсужденія относится къ разнообразному употребленію фигурокъ и къ тому значенію, которое самъ фабрикантъ придавалъ реальному смыслу этихъ предметовъ. Мы думаемъ, что погребальное значеніе ихъ обязано своимъ происхожденіемъ преимущественно намѣренію приносящаго, но что совсѣмъ не слѣдуетъ искать тѣсной связи между всѣми этими изображеніями и вѣрованіями, относящимися къ смерти. Мы не отрицаемъ, что оставшіеся въ живыхъ, дѣлая выборъ въ лавкѣ коропласта, не отыскивали преимущественно такихъ предметовъ, которые подходили бы къ могилѣ и погребенію; мы останавливались на той категоріи, въ которой видѣли типы спеціально погребальные. Но такъ какъ всякій предметъ, какого бы характера онъ ни былъ, можетъ сдѣлаться въ извѣстный моментъ религіознымъ символомъ, то ясно, что въ числѣ статуетокъ, посвященныхъ какому-нибудь умершему человѣку, много есть такихъ, которыя не поддаются мистическому истолкованію: онѣ имѣютъ одинъ только неопредѣленный и отвлеченный характеръ приношеній.

Можетъ быть, скажутъ, что вопросъ только измѣненъ, а не разрѣшенъ. Съ нами согласятся, что фабрикантъ теракотъ не имѣлъ намѣренія дѣлать свои фигурки исключительно для мертвыхъ, но спросятъ, какое было истинное чувство жертвователя, когда онъ клалъ около тѣла родича игрока въ кости или ребенка, играющаго съ пѣтухомъ. Не слѣдовало ли бы въ данномъ случаѣ прибѣгнуть къ

[1]) Въ своихъ Etude d'archeologie et d'art Райе не побоялся утверждать, что фигурки танагрскаго періода совсѣмъ лишены религіознаго значенія, которое предшествующіе вѣка придавали большинству погребальныхъ изображеній. „Существуетъ, говоритъ онъ, непереходимый рубежъ между двумя періодами въ развитіи греческой цивилизаціи.“ Съ своей стороны, Гёзэ поддерживалъ мнѣніе діаметрально противоположное и видѣлъ въ статуэткахъ IV вѣка только „уменьшеніе символизма и начало того свободнаго вдохновенія, которое охотно заимствуетъ у наблюденія надъ обыденной жизнью секретъ большаго изящества?“ (Gazette des Beaux-Arts, 1875). Между этими двумя противоположными теоріями, авторъ принуждаетъ избрать нѣчто среднее, родъ modus vivendi.

Рыночный торговецъ (каррикатурная фигура изъ малой Азіи).

мысли болѣе философской и болѣе глубокой? Не было ли въ этомъ благочестивомъ выраженіи уваженія чувства исполненнаго долга, услуги, оказанной манамъ умершаго, желанія дать ему сопутниковъ, которые утѣшатъ его, напоминая ему о потерянной жизни или представляя ему образъ сладкаго покоя, которымъ онъ будетъ наслаждаться [1]).

Ничто не дозволяетъ формально отрицатъ эту гипотезу; ничто не позволяетъ и утвердить ее рѣшительными доказательствами. Археологія, которая есть въ одно и то же время исторія моральныхъ идей и положительныхъ фактовъ, къ несчастію, не обладаетъ орудіями изслѣдованія, въ достаточной мѣрѣ тонкими, чтобы проникнуть во всѣ изгибы античной души. Она должна остановиться на порогѣ того міра идей, въ который едва проникаетъ человѣческое сознаніе. Мы, съ своей стороны, не имѣемъ намѣренія поднять эту завѣсу. Мы довольствуемся объясненіемъ, при свѣтѣ документовъ и точныхъ наблюденій, въ какихъ матеріальныхъ условіяхъ образовалась и развилась фабрикація фигурокъ, почему слѣдуетъ придавать имъ наиболѣе общее и широкое значеніе, а не узкую цѣль.

Если еще остается довольно много необъясненнаго, мы этому не удивляемся. Не надо желать все объяснять; а, говоря откровенно, мы не думаемъ, чтобы и сами древніе

---

[1]) Для оставшихся было очень важно,—по вѣрованіямъ древнихъ,—пріобрѣсти благосклонность умершаго, и свидѣтельствовать ему все уваженіе, все благоговѣніе, которое онъ требуетъ, не только доставляя ему погребальное пиршество, поддерживая культъ его могилы благочестивыми приношеніями, но также зарывая вмѣстѣ съ нимъ вещицы, которыя онъ любилъ при жизни, и услаждая его одиночество изящными фигурками, сообразно съ господствующимъ вкусомъ, и всей той мелкой утварью, символами утѣшенія и узъ, связывающихъ его съ міромъ.

всегда имѣли вполнѣ опредѣленное понятіе о томъ, почему они клали фигурки около умершихъ. Не то же ли самое бываетъ и въ современной жизни? Обратимся къ самимъ себѣ и разсмотримъ наши погребальные обычаи. Спросите какого-нибудь простого человѣка, почему онъ кладетъ на могилу своихъ близкихъ вѣнокъ изъ цвѣтовъ? Даже больше, спросите себя о смыслѣ всѣхъ обрядовъ, которые вы машинально исполняете при погребеніи;.. почему на нашихъ кладбищахъ памятники часто имѣютъ форму пирамиды, колонны, вазы, маленькой часовни? На многіе ли изъ подобныхъ вопросовъ можете вы отвѣтить? Это потому, что всѣ эти обычаи вытекаютъ изъ символовъ, большинство которыхъ восходитъ къ глубокой древности и смыслъ которыхъ въ настоящее время теменъ. То же самое можно сказать и о грекахъ классической эпохи. Они клали глиняныя статуэтки въ гробницы потому, что такъ дѣлали ихъ отцы. Можетъ быть, они были бы очень смущены, если бы ихъ спросили, что они объ этомъ думаютъ. Поэтому нѣтъ ничего удивительнаго, что современной наукѣ трудно на это отвѣтить.

Мы находимся въ присутствіи традицій, идущихъ отъ первыхъ вѣковъ человѣчества: они передавались отъ поколѣнія къ поколѣнію, какъ завѣщаніе, очень уважавшееся, хотя и не понятное. Терракоты и есть продуктъ этихъ чтимыхъ вѣрованій. И мы должны касаться ихъ съ уваженіемъ и слегка, и не давить ихъ тяжестью нашихъ ученыхъ толкованій.

Е. Поттье.

(Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, стр. 239—297. P. 1890).

ГЛАВА V.

Этрусское искусство.

I.—Характеръ этрусскаго искусства.

Этрусское искусство не есть великое искусство. Ему недостаетъ перваго и главнѣйшаго качества; у него нѣтъ замысла. Въ архитектурѣ оно ограничивается соединеніемъ восточныхъ и греческихъ формъ[1]) и примѣненьемъ техническихъ пріемовъ, преданье о которыхъ перешло къ нему

---

[1]) Относительно этрусской архитектуры: ея техники, формъ и украшеній, слѣдуетъ обратиться къ VI гл. (стр. 132—176) ученаго труда, изъ котораго мы заимствуемъ этотъ отрывокъ. Въ Archeologie etrusque et romaine того же автора можно найти очень точное и полное резюмэ свѣдѣній, пріобрѣтенныхъ въ настоящее время наукой относительно всего, что касается первоначальныхъ періодовъ этрусской цивилизаціи, свѣдѣній, ставшихъ намъ извѣстными не болѣе 30 лѣтъ тому назадъ: періода такъ называемыхъ pozzi, періода виллановійскаго искусства и т. д.

изъ другихъ странъ. Ни сводъ, ни колонна, ни фронтонъ не принадлежатъ ему. Профили карниза, детали капителей, разнообразные элементы украшеній, типы полихроміи, пластическіе типы накладной работы и акротерій—все это задумано другими. Его работа ограничивается лишь примѣненіемъ къ дѣлу всего этого. Нѣсколько оригинальнымъ оно является въ композиціи остововъ и въ планѣ храмовъ и домовъ. Скульптура не обладаетъ личными типами; Греція дала ей религіозныя изображенія; группы, украшающія фронтоны, суть болѣе или менѣе вѣрное воспроизведеніе группъ, украшавшихъ эллинскіе фронтоны; большая часть барельефовъ, покрывающихъ саркофаги, стелы, урны, представляютъ миѳологическія сцены, для которыхъ греческое искусство доставило ему темы, равно какъ безконечное множество варіантовъ, изъ которыхъ надо было только выбирать. За исключеніемъ нѣсколькихъ портретовъ и семейныхъ сценъ, гдѣ оно оригинально, искусство ограничивается ролью копировщика. Въ живописи, несмотря на нѣсколько робкихъ и мимолетныхъ попытокъ освободиться, оно постоянно обнаруживаетъ въ себѣ послушнаго и добросовѣстнаго ученика Греціи, которой оно обязано примѣненіемъ къ дѣлу красокъ, составленьемъ частями композиціи и часто даже

Жюль Марта доказалъ, что во время прибытія въ Италію и затѣмъ въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ этрусски не имѣли ничего общаго съ востокомъ. Можно почти уловить тотъ моментъ, когда онъ проникаетъ къ нимъ; онъ не распространяется за предѣлы Тосканы и лишь урывками достигаетъ до этрусскова, утвердившихся къ сѣверу отъ Апеннинъ. Всѣмъ, что Этрурія получила изъ Азіи, она обязана торговлѣ, которая по берегамъ Тосканы подлерживалась купцами Тира и Карѳагена. Въ этрусскихъ гробницахъ конца VI и начала VII вѣка находятъ уже болѣе произведеній финикійской промышленности. Затѣмъ Тоскана открывается для греческихъ купцовъ, сначала устраняемыхъ карѳагенской конкуренціей, и мощное вліяніе приносимой ими цивилизаціи, болѣе богатой, болѣе разнообразной, въ особенности болѣе заразительной, чѣмъ цивилизація Финикійская, завершаетъ завоеванье, начатое во времена первыхъ халкидскихъ экспедицій на западъ. Но это было мирное завоеваніе, не стоившее Этруріи ни арміи, ни территоріи; въ V вѣкъ этрусски были вполнѣ эллинизованы.

деталями фигуръ[1]). Въ керамикѣ[2]), металлургіи[3]), въ ювелир-

[1]) Замѣтили, что среди сохранившихся этрусскихъ памятниковъ тѣ, которые, повидимому, древнѣе другихъ, не имѣютъ живописныхъ изображеній, заимствованныхъ изъ греческихъ легендъ. Но эти послѣднія не замедлили явиться у этрусковъ, которые стали иллюстрировать ихъ съ помощью пріемовъ, свойственныхъ греческому искусству. Плутонъ и Прозерпина, Тирезій и Тезей, Улисъ и Полифемъ заняли бока гробницъ. У грековъ даже былъ заимствованъ богъ Харунъ, этотъ демонъ, около котораго народное воображеніе собрало все, что могло сдѣлать жителя подземнаго царства въ одно и тоже время отталкивающимъ и ужаснымъ: это старый Харонъ, подземный перевозчикъ, но измѣненный и по произволу передѣланный, чтобы внушать ужасъ. Слѣдуетъ замѣтить, что эта страна, которая за много вѣковъ до Христа такъ занималась будущей жизнью и рисовала такія страшныя картины подземнаго царства и его обитателей, въ средніе вѣка произвела поэму Данта и фрески Орканьи. „Во всѣ времена, справедливо говоритъ Буасье (Nouvelles promenades archeologiques, стр. 98), дьяволъ внушалъ ей одинаковый ужасъ“.

[2]) Не было ни одной страны въ древности, гдѣ бы было больше разнообразія въ керамической работѣ, нежели въ Тосканѣ: вазы станковой и ручной работы, съ формами восточными или эллинскими, изъ грубой или дорогой глины, съ окраской коричневой, красной, сѣрой, желтой или черной, съ матовой или блестящей поверхностью, съ украшеніями при помощи остраго инструмента, цвѣтными или рельефными, то малыхъ, то громадныхъ размѣровъ. Современная наука занялась классификаціей этихъ различныхъ типовъ и опредѣленіемъ ихъ взаимоотношеній и послѣдовательности. (См. Martha, l'Art Etrusque, стр. 452 и слѣд.) Первобытная этрусская керамика и вазы изъ bucchero nero, изъ черной земли, которыя тысячами собираются въ тосканскихъ некрополяхъ и которыя составляютъ то, что можно назвать національной этрусской керамикой, подробно изучены. Расписныя вазы, которыя доставлены намъ этрусскими некрополями въ громадномъ количествѣ, и которыя, долго совершенно неправильно называвшіяся этрусскими, на самомъ дѣлѣ греческія вазы и относятся къ исторіи эллинскаго искусства, появляются только въ могилахъ, смѣняющихъ pozzo, въ могилахъ—fossa (прямоугольные рвы, размѣры которыхъ различны: 2—$2^1/_2$ метра въ длину, 1—1,30 м. въ ширину, 2—3 м. въ глубину). Почти всѣ они, къ какой бы эпохѣ они не относились, ввезены греками. Небольшое число ихъ—произведенія этрусской промышленности; вообще они относятся приблизительно къ III вѣку и обнаруживаютъ довольно неискусное подражанье греческимъ расписнымъ вазамъ. Наконецъ, „этрусско-кампанская“ керамика, замѣчательная своимъ изяществомъ и легкостью, по всей вѣроятности, приняла себѣ за образецъ металлическія модели: безъ сомнѣнія, главнѣйшія мастерскія были въ Кумахъ и въ окрестностяхъ ихъ.

[3]) Мы не знаемъ, когда этруски начали разрабатывать богатые за-

номъ искусствѣ [1]), въ глиптикѣ [2]), въ нумизматикѣ [3])—повсюду мы встрѣчаемся съ робкимъ подражаніемъ образцамъ, пришедшимъ съ востока или изъ Греціи. Тогда какъ въ другое время и въ другихъ странахъ искусство старается быть независимымъ и быть обязаннымъ только своей творческой силѣ, этрусское искусство, напротивъ, стремится, кажется, слѣдовать только по открытымъ уже путямъ. Можно сказать, что оно поставило себѣ закономъ подражаніе.

Кромѣ замысла, этрусскому искусству недостаетъ того, что можно назвать эстетическимъ чувствомъ. Оно воздвигаетъ солидныя постройки, роскошно ихъ украшаетъ, изваиваетъ или лѣпитъ статуи и фигуры; оно покрываетъ фресками стѣны гробницъ и, можетъ быть, жилищъ [4]); оно

лежи мѣди, существовавшія у нихъ въ окрестностяхъ Волатерръ. Во всякомъ случаѣ, въ V вѣкѣ, Тоскана была уже значительнымъ металлургическимъ центромъ. Въ слѣдующіе вѣка благосостояніе тосканскихъ мастерскихъ не переставало развиваться; но миѳологическія и другія фигурки, накладки въ видѣ тисненныхъ металлическихъ листьевъ, посуда и разная утварь, цисты (туалетная утварь или ящики для жертвоприношеній), бронзовыя зеркала, съ рельефами или рѣзьбой, въ большинствѣ случаевъ происходятъ отъ какого-нибудь греческаго прототипа.

[1]) См. слѣдующій отрывокъ.

[2]) Рѣзные этрусскіе камни—это эмалированный фаянсъ, корналинъ, агатъ, сардониксъ, иногда, но рѣдко, калцедонъ. Самое перечисленіе этихъ матеріаловъ, изъ которыхъ ни одинъ не принадлежитъ Этруріи, указываетъ, что здѣсь дѣло идетъ не объ искусствѣ туземномъ, но объ экзотическомъ.

[3]) „Этрурія много разъ мѣняла монетную систему и не всегда имѣла въ одно и тоже время систему однообразную. Въ ней послѣдовательно встрѣчаютъ іонійскую систему малоазійскихъ государствъ, перенесенную въ Италію фокейскими колоніями, сиракузскую систему аттическаго происхожденія, наконецъ, римскую систему“ (Martha, l'Art Etrusque, стр. 603). Этрусская нумизматика есть искусство заимствованное, не имѣющее самостоятельнаго типа и ограничивающееся подражаніемъ монетамъ, заброшеннымъ въ страну греческой торговлей.

[4]) Относительно значенія мѣстъ погребенія у этрусскоѵъ, относительно живописнаго украшенія могилъ см Буасье, l. c., стр. 78 и слѣд. По поводу живописи, украшающей древнія гробницы Корнето (древніе Тарквиніи), авторъ замѣчаетъ, что тамъ часто встрѣчаются изображенія пировъ и игръ, или какъ изображеніе почестей, воздаваемыхъ умершему,

искусно обдѣлываетъ металлъ и глину. Но во всѣхъ его произведеніяхъ не замѣтно ни чувства, ни стремленья къ красотѣ. У него никогда не встрѣчается той правильности пропорцій, той уравновѣшанной гармоніи, той чистоты линій, той умѣренности, которыя изумляютъ насъ въ мельчайшихъ произведеніяхъ греческаго искусства. Оно почти постоянно тяжело страдаетъ преувеличеніемъ, часто неправильно.

Однако, не будемъ черезчуръ строги къ этрусскому искусству: оно терпитъ отъ сосѣдства съ греческимъ искусствомъ, о которомъ мы естественно думаемъ, такъ какъ первое подражаетъ ему; но сравненіе для него губительно. Слѣдуетъ отдать ему справедливость, признавъ за нимъ одно драгоцѣнное и рѣдкое качество, которое мы не разъ выставляли: оно обладаетъ чувствомъ реальности. Будучи неспособно видѣть предметы въ идеальной формѣ, оно видитъ ихъ такими, каковы они есть, и старается изобразить ихъ, какими оно ихъ видитъ. Оно живо чувствуетъ все, что есть особеннаго, живого, даже грубаго въ движеніи, въ позѣ; все, что есть индивидуальнаго, живаго въ физіономіи. Эти впечатлѣнія настолько у него сильны, что оно

или въ качествѣ намека на блаженство, которымъ онъ пользуется въ иномъ мірѣ. Достовѣрно извѣстно лишь то, что этрусская гробница строилась по плану дома, и это посмертное жилище старались дѣлать по возможности также прочно и красиво. Сцены, его украшающія, вводятъ насъ въ этрусскую жизнь; мы видимъ въ Корнетѣ этрусковъ такими, какими они были за 6—5 вѣковъ до Р. Х., въ эпоху начала римской республики. Между тѣмъ у насъ нѣтъ ни одного памятника, который могъ бы показать намъ римлянъ первыхъ вѣковъ. Если мы хотимъ, пишетъ Гельбигъ, оживить улицы большого города и видѣть, каковы онѣ были въ праздничный день, слѣдуетъ мысленно посмотрѣть тамъ мужчинъ и женщинъ, изображенныхъ на древнѣйшихъ гробницахъ Тарквиній. Женщины въ высокихъ пестрыхъ конусообразныхъ шапкахъ, называвшихся tutulus. Широкая лента охватываетъ ихъ по срединѣ головы, другая укрѣпляетъ ихъ на лбу. Родъ покрывала, краснаго или коричневаго, спадаетъ съ верху tutulus'а или драпируется на плечахъ. Мужчины носятъ pileus, высокую и узкую шапку, довольно похожую на женскую прическу.“ (См. интересное изваяніе, которое мы здѣсь воспроизводимъ).

не отдѣлывается отъ нихъ даже въ томъ случаѣ, когда воспроизводитъ греческій образецъ. Вообще можно сказать, что у него есть врожденная способность къ портрету. Къ несчастію, эта способность, которая искала путей, которая и нашла ихъ въ новое время, въ эпоху Возрожденія, встрѣтила въ древности только неподходящія формы, формы условныя и сухія, пришедшія съ востока, или гре-

Саркофагъ изъ Черветри (Луврскій музей).

ческія идеальныя формы. Въ силу того, что эти формы явились передъ нимъ въ одно время съ техническими пріемами, которыхъ не знала варварская Италія и за которые, естественно, оно съ жадностью схватилось, они незамѣтно для него и въ ущербъ ему оказали на него свое вліяніе; и ему въ теченіе многихъ вѣковъ не удавалось отъ нихъ освободиться. Когда оно еще искало для себя выраженія, можно сказать, азбуки, востокъ и въ особенности Грецію принесли ему готовый языкъ. Оно не могло разложить этотъ языкъ на составныя части для своего употребленія; вмѣсто того, чтобы брать только буквы и слова и затѣмъ свободно приспособить ихъ къ своему характеру, оно взяло фразы, обороты, даже идіотизмы и старалось проникнуть въ форму, которая была не для него создана.

У этрусскаго искусства было еще другое несчастіе: у него никогда не было времени сформироваться. Искусство есть нѣчто въ родѣ организма и, какъ таковой,

имѣетъ потребность развиваться медленно, постепенно, съ той медленной и опредѣленной послѣдовательностью, которая замѣчается во всѣхъ произведеніяхъ природы. Одно лишь правильное возрастаніе гарантируетъ ему полное распоряженіе его силами и ту зрѣлость, которая творитъ великое. Вотъ этой-то зрѣлости никогда не было у этрусскаго искусства. Сразу, менѣе чѣмъ въ два столѣтія, въ силу торговаго движенія, приносящаго Италіи наиболѣе блестящія цивилизаціи древняго міра, Этрурія получаетъ и получаетъ всегда, не имѣя времени переварить то, что ей даютъ. Едва лишь она начинаетъ сживаться съ формой новаго искусства, какъ тотчасъ же ее начинаетъ волновать другая форма, и въ то время, какъ ея юная неопытность осуждаетъ ее на перемѣнное и постоянное подражаніе, греческое искусство, подъ руководствомъ котораго она главнымъ образомъ находилась, само постоянно измѣняется. Неисчерпаемая фантазія грековъ постоянно обновляетъ его. Этрурія увлекается потокомъ соблазнительныхъ новшествъ, слѣдующихъ другъ за другомъ съ поразительной быстротой. Она какъ бы сбита съ толку, не знаетъ, за что схватиться, и кончаетъ тѣмъ, что хватается за все. Она копируетъ направо и налѣво [1]), не имѣетъ времени набить себѣ руку, создать себѣ методу. Въ этой лихорадочной подражательности она пріобрѣтаетъ извѣстную техническую ловкость; промышленность гнететъ искусство и оригинальность погибаетъ.

Но въ такомъ случаѣ, скажутъ, зачѣмъ же изучать этрусское искусство... Если въ немъ нѣтъ ни величія, ни красоты, ни оригинальности, какой же интересъ оно мо-

[1]) Буасье склоненъ думать, что, превознесши сначала этрусковъ, въ настоящее время мы слишкомъ дурно о нихъ судимъ, чего они вовсе не заслуживаютъ, и, вопреки Момзену, утверждаетъ, что въ нѣкоторыя эпохи ихъ исторіи они не были полными рабами своихъ образцовъ, и что они умѣли внести извѣстную оригинальность въ свое подражаніе. Въ подтвержденіе своего мнѣнія онъ приводитъ саркофагъ изъ Цере (Луврскій музей) и терракотовыя расписныя пластинки (въ томъ же музеѣ), которыя образовывали обложку нѣкоторыхъ древнихъ гробницъ.

жетъ представлять? Прежде всего оно представляетъ тотъ интересъ, который представляетъ даже посредственная копія хорошаго оригинала, въ особенности, если этотъ оригиналъ не совсѣмъ извѣстенъ. Греція не открыла намъ всѣхъ своихъ тайнъ. Напр., ея живопись вся бы погибла для насъ, и мы не могли бы составить о ней никакого понятія, по крайней мѣрѣ, относительно произведеній, предшествующихъ александрійской эпохѣ, если бы въ Этруріи не были примѣнены къ дѣлу ея пріемы рисунка, композиціи и окраски. Даже ея миѳологію, ея эпическія легенды, столь прославленныя, питавшія ея искусство и литературу въ теченіе столькихъ вѣковъ, дающія намъ понятіе объ ея удивительной фантазіи,—всего этого мы бы не знали хорошо и во всѣхъ подробностяхъ, если бы только ограничивались художественными памятниками Греціи, которые не говорятъ намъ всего, и не обращались бы съ вопросами къ памятникамъ Этруріи, которая одна только сохранила намъ типы и легенды, не извѣстно почему и какъ погибшія въ Греціи. Для того, чтобы охватить дѣло эллинизма въ его цѣломъ, необходимо дополнить изученіе греческаго искусства изученіемъ искусства этрусскаго.

Этрусское искусство представляетъ еще иной интересъ, на чемъ я особенно настаиваю: безъ него было бы невозможно понять римское искусство. Послѣднее имѣетъ много недостатковъ. Оно заслуживаетъ во многихъ отношеніяхъ презрѣнія пуристовъ эстетики. Но насколько бы ниже ни стояло оно по сравненію съ греческимъ искусствомъ, оно все-таки великое искусство, создавшее много новаго, покрывшее міръ произведеніями, если несовершенными, то, по крайней мѣрѣ, величественными и великолѣпными, бывшее, наконецъ, стволомъ, отъ котораго пошло современное искусство [1]). Стоитъ разсмотрѣть его и изучить вліянія, подъ

[1]) Современное искусство, не узнавъ, въ эпоху Возрожденія, настоящаго греческаго искусства, непосредственно и исключительно вдохновлялось римскимъ искусствомъ. И даже въ настоящее время развѣ мы смотримъ, такъ сказать, греческими глазами, а не римскими?

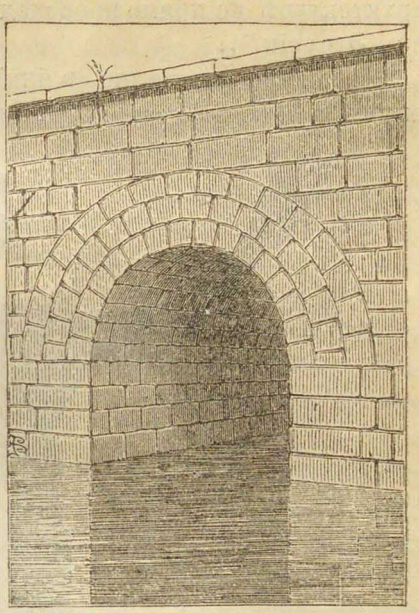
которыми оно сформировалось. А между тѣмъ, между этими вліяніями самымъ могущественнымъ было вліяніе этрусское [1]). Посмотрите на архитектуру: римскую архитектуру характеризуетъ примѣненіе свода. Мы не станемъ здѣсь указывать ни на пользу, какую она извлекла изъ этого, ни на комбинаціи, которыя были ей подсказаны искусствомъ. Это примѣненіе дозволило римлянамъ создать такіе памятники, которые не созданы до нихъ ни однимъ народомъ и по отношенію къ которымъ впослѣдствіе всѣ народы старались съ ними сравняться. И между тѣмъ этимъ Римъ обязанъ Этруріи. Въ античномъ мірѣ одни этрусски собрали преданія о примѣненіи свода, они сохранили его и усовершенствовали. Они во времена царей принесли сводъ къ римлянамъ и ввели его въ архитектурную практику [2]). Римлянамъ только оставалось примѣнять на практикѣ уроки этрусскихъ инженеровъ. Сильные вѣковымъ опытомъ своихъ учителей, они имѣли болѣе отваги: они не ограни-

---

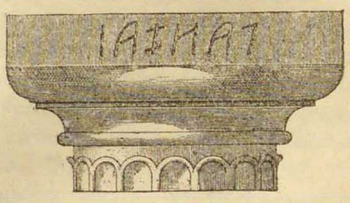
[1]) Глубокое вліяніе этрусскovъ на Римъ при его началѣ очень хорошо выяснено Бёле (Un préjugé sur l'art romain, Revue des Deux Mondes, 15 марта 1865).

[2]) Повидимому, этрусски не придерживались первоначальной зачаточной системы, состоящей въ употребленіи камней въ естественномъ видѣ, въ какомъ они отдѣлены отъ каменной массы въ каменоломняхъ (Тиринѳская система). Съ точки зрѣнія обтесыванія камня Марта сводитъ этрусскія постройки къ тремъ типамъ: 1 обтеска многоугольная, 2 неправильная четырехъ-угольная, 3 правильная четырехъ-угольная. Всѣ эти постройки, каковы бы они ни были, состоятъ изъ частей, несвязанныхъ ни болтами, ни известью. Этрусски, повидимому, не умѣли искусственно связывать камни; тяжесть составныхъ частей стѣны, по ихъ мнѣнію, была достаточной гарантіей устойчивости. Такъ какъ камни, которые можно достать въ Тосканѣ, рѣдко были достаточно плотны и крѣпки, чтобы, образуя архитравы, не погнуться подъ тяжестью своей массы и не разбиться по срединѣ, то этрусски когда хотѣли сдѣлать перекрышку изъ камня, считали благоразумнымъ отказаться отъ системы плоской или балочной постройки, а вмѣсто этого прибѣгали къ системѣ свода (или въ видѣ выступовъ, или съ сводными камнями). Самые древнѣйшіе изъ существующихъ еще этрусскихъ сводовъ суть своды Вейи (входъ въ могилу Кампана) и сводъ Кортоны (гробница, называемая „погребъ Пиѳагора“). Другіе указываютъ на бо́льшую опытность: напр., Cloaca maxima

чились употребленіемъ свода при покрытіи подземныхъ галлерей или воротъ; они отвели ему въ своихъ постройкахъ главную роль. Они увеличили его отверстіе; они перекинули его поверхъ огромныхъ пространствъ; они сдѣлали изъ него чудо. Но все это было для нихъ легко, потому что въ Этруріи многія поколѣнія неизвѣстныхъ инженеровъ раньше уже проложили для нихъ пути и своими усиліями, которыя было бы несправедливо забывать, навсегда установили технику сводовъ. Этрурія дала римской архитектурѣ еще нѣчто другое: она доставила ей образцы храмовъ, системы деревянныхъ остововъ для зданій, декоративные пріемы; она научила ее строить крѣпости, мосты, водопроводы, сточныя трубы, дамбы, шоссе; она внушила ей планъ частныхъ жилищъ съ атріумомъ въ центрѣ. Достаточно пробѣжать сочиненіе Витрувія, чтобы убѣдиться, что все въ римской



Cloaca maxima въ Римѣ, въ реставрированномъ видѣ.



Капитель изъ Вульчи (Этрусско-дорійская).

въ Римѣ, которая, конечно, была нѣсколько разъ реставрируема римлянами, но происхожденіе которой, повидимому, этрусское. Въ настоящее время извѣстно, что искусство строить своды не этрусское изобрѣтеніе: идея свода принадлежитъ востоку, откуда, безъ сомнѣнія, принесли ее въ Италію финикіяне; но безъ этрусковъ римляне не узнали бы этого, и современная архитектура, получившая наслѣдство отъ римлянъ, была бы лишена одного изъ самыхъ драгоцѣнныхъ рессурсовъ.

архитектурѣ не прямо происходящее изъ Греціи происходитъ изъ Этруріи [1]).

Но менѣе очевидно вліяніе этрусской скульптуры на римскую. Отъ этрусковъ римляне заимствовали склонность

Статуя Авла Меммія, извѣстная подъ названіемъ Arringatore или Ораторъ (въ Флорентійскомъ музеѣ).

къ портрету и искусство выставлять на видъ индивидуаль-

[1]) Тѣмъ не менѣе слѣдуетъ остерегаться и не впасть вмѣстѣ съ Витрувіемъ въ заблужденіе относительно того, что касается такъ назы-

ныя черты какой-нибудь физіономіи [1]); въ этрусскомъ искусствѣ римскіе ваятели нашли образцы тѣхъ тріумфальныхъ процессій, которыя видны на ихъ монументальныхъ воротахъ; отъ этрусской скульптуры исходитъ обычай дѣлать крышки саркофаговъ въ формѣ статуй-портретовъ, обычай, продолжавшійся до послѣднихъ временъ имперіи; отсюда же происходитъ обычай украшать берельефами бока саркофаговъ; отсюда же явились сюжеты, а иногда и самая композиція барельефовъ, гдѣ мы встрѣчаемъ миѳологическія сцены, которыя такъ часто изображались этрусскими ваятелями. Почти вся погребальная символика римскаго искусства имѣетъ свое начало въ этрусскомъ искусствѣ.

Надо ли идти дальше и указывать на связь между римскими издѣліями изъ бронзы и этрусскими, римскими драгоцѣнностями и этрусскими, между аретинскими керамическими издѣліями съ краснымъ лакомъ и съ рельефами и этруско-кампанскими керамическими издѣліями съ чернымъ лакомъ и рельефами? Мы бы охотно это сдѣлали, если бы сравненіе этихъ мелкихъ вещей между собою не завлекло

ваемаго *тосканскаго* стиля. Правда, что этрусски, повидимому, заимствовали у формъ дорійской архитектуры типъ своихъ древнѣйшихъ колоннъ, и, послѣ цѣлаго ряда измѣненій, они пришли къ типу колонны, именуемой *тосканскою;* это понятіе смѣшанное, съ заимствованіемъ изъ дорійскаго и іонійскаго стиля; у дорійскаго взята кривая линія капители и форма абака, а у іонійскаго – полукруглый валъ у базы, астрагалы и листели, которыми покрыть стержень колонны, особенно у основанія. Съ полнымъ основаніемъ говоритъ Марта (l'Art etrusque, стр. 165), что тосканская колонна, не будучи національнымъ типомъ въ Этруріи, такъ сказать присущимъ этрусской архитектурѣ, была однимъ изъ типовъ, не менѣе и даже, можетъ быть, болѣе употребительныхъ, которые имѣютъ столько же основаній быть названы *тосканскими.*

[1]) Arringatore (ораторъ), изъ флорентійскаго музея, статуя, найденная у Тразименскаго озера, есть одно изъ наиболѣе экспрессивныхъ изваяній, какія только извѣстны. Замѣтно, съ какою тщательностью отдѣланъ костюмъ оратора. Относительно манеры римлянъ и ранѣе ихъ— этрусковъ драпироваться въ тогу Гёзэ сдѣлалъ интересныя разъясненія въ рефератѣ, прочитанномъ 20 іюля 1892 года въ Школѣ изящныхъ искусствъ.

насъ слишкомъ далеко. Мы ограничимся архитектурой и скульптурой, потому что изо всѣхъ отдѣловъ искусства, развиваемыхъ римлянами, эти два—самые обычные и важнѣйшіе. Притомъ, этихъ двухъ отдѣловъ вполнѣ достаточно, чтобы показать благодѣтельное вліяніе этрусскаго искусства на римское.

Если этрусское искусство въ значительной степени воспитало римское искусство, оно имѣло еще болѣе общее вліяніе на будущую культуру Рима. Оно сблизило Римъ съ эллинизмомъ. Эллинизмъ много сдѣлалъ для римскаго величія. Это столько разъ повторялось, что эта истина стала общимъ мѣстомъ. Навѣрное, безъ своевременной добавки греческой культуры, римская цивилизація не развилась бы съ такимъ блескомъ, и, можетъ быть, армія консуловъ и императоровъ пронесла бы по всему свѣту одну только грубость. Но не слѣдуетъ забывать и того, что если побѣжденная и павшая Грецiя могла оказать такое мощное вліяніе на геній своихъ побѣдителей, то это произошло потому, что эти послѣдніе были незамѣтно подготовлены къ пониманію ея Между тѣмъ эта подготовка сдѣлана этрусскимъ искусствомъ. Это искусство было пропитано эллинизмомъ. Большая часть его пріемовъ, его формы, типы, сюжеты—греческіе. Это—отраженіе греческаго искусства. Когда римляне были приведены своими побѣдами въ Великую Грецію и въ собственную Грецію и въ первый разъ очутились лицомъ къ лицу съ настоящимъ греческимъ искусствомъ, они не были слишкомъ смущены. Они знали или думали, что знаютъ, всѣ эти колонны, портики, фронтоны, такъ какъ видѣли нѣчто подобное въ Этруріи и въ Римѣ. Эти боги, герои, весь идеальный міръ, которымъ столько вѣковъ жила греческая фантазія и который жилъ во множествѣ статуй и картинъ,—образъ всего этого Этрурія раньше имъ показала и популяризировала легенду. У нихъ не было того презрительнаго и безплоднаго изумленія, которое возбуждается у невѣжественныхъ людей видомъ необычныхъ и особенныхъ предметовъ, изумленья, которое можно сравнить съ изумленіемъ нашихъ солдатъ, сразу заброшенныхъ въ Китай. Римляне чувствовали безсознатель-

ное удовольствіе, найдя въ большемъ количествѣ и болѣе великолѣпными предметы, имъ уже извѣстные; мало по малу они стали замѣчать, что эти предметы болѣе прекрасны. Они стали воспріимчивы для новыхъ идей и впечатлѣній, и такимъ образомъ эллинизмъ со всѣми приносимыми имъ возвышенными и благородными мыслями, съ тонкими чувствами, прекрасными формами, прошелъ чрезъ брешь, пробитую Этруріей.

Ж. Марта.

(L'art etrusque, стр. 612—618. P. 1889.)

---

2. Этрусскія драгоцѣнности [1]).

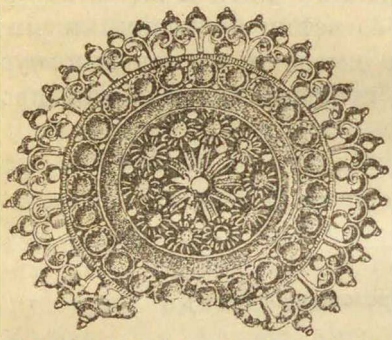
Современныя открытія, преимущественно въ этрусскихъ гробницахъ, золотыхъ вещей, состоящихъ изъ множества чрезвычайно тонкихъ частей, прилаженныхъ и наложенныхъ другъ на друга, спаянныхъ неподражаемо чисто и тонко, доказали, насколько мы далеки еще отъ знакомства со всѣми тайнами ювелирнаго искусства и золотыхъ дѣлъ мастерства древнихъ. Это безъ всякаго колебанія объявили искусные римскіе золотыхъ дѣлъ мастера, Кастеллани, пытавшіеся, очень часто съ большимъ успѣхомъ, подражать античнымъ вещамъ и ихъ реставрировать. Спайка, особенно зернышекъ [2]), этихъ мелкихъ, почти незамѣтныхъ жемчужинъ,

---

[1]) Вкусъ къ украшеніямъ рано распространился среди этрусскovъ: мужчины, женщины, дѣти,—всѣ носили украшенія: ихъ гробницы полны ими; изображенія ихъ видны на каменныхъ или терракотовыхъ статуяхъ; на фрескахъ, бронзахъ, цистахъ, зеркалахъ, на погребальныхъ барельефахъ. Слѣдуетъ различать головныя украшенія, серьги, ожерелья, перстни, застежки и аграфы.

[2]) Изъ всѣхъ драгоцѣнностей, собранныхъ въ Этруріи, самыя интересныя съ технической точки зрѣнія это тѣ, которыя заключаютъ въ себѣ примѣненіе филиграна и зерновика. Филигранъ есть примѣненіе золота въ формѣ тонкихъ нитей, иногда тониной въ волосокъ. Зерновикъ есть нѣчто еще болѣе тонкое: онъ состоитъ изъ громаднаго количества мелкихъ жемчужинъ, настолько близко другъ отъ друга расположенныхъ, что они образуютъ сплошную поверхность съ легкой шероховатостью, чувствуемой при прикосновеніи.

играющихъ такую важную роль въ орнаментаціи античныхъ драгоцѣнностей, создавала имъ, по ихъ словамъ, почти непреодолимыя трудности. Они производили безчисленные опыты, употребляя всевозможные и наиболѣе сильно связующіе матеріалы, чтобы составить спайку, годную для подобнаго рода работъ. Обращаясь къ ремесленникамъ, которые жили въ деревняхъ, въ глуши Аппенинскихъ горъ, и еще обладали знаніемъ пріемовъ, сохранявшихся по традиціи отъ древности, поручая женщинамъ самыя тонкія и трудныя работы, они отчасти успѣли въ своемъ предпріятіи, „особенно въ отношеніи расположенія и спайки этихъ мелкихъ зернышекъ, которыя въ видѣ шнура находятся на большинствѣ этрусскихъ украшеній. Тѣмъ не менѣе, прибавляютъ они (это есть заключеніе цитируемой нами замѣтки), мы убѣждены, что у древнихъ существовалъ какой-то химическій способъ для скрѣпленія этихъ меандровъ, способъ намъ неизвѣстный, такъ какъ, несмотря на всѣ наши усилія, мы не въ состояніи были воспроизвести нѣкоторыя вещи замѣчательно тонкой работы, и мы не надѣемся этого добиться, развѣ только будутъ сдѣланы новыя научныя открытія“ [1])



Этрусская драгоцѣнная вещь (Лувръ). Натуральная величина.

Этрусская драгоцѣнная вещь (въ Луврѣ). Натуральная величина.

Вещи, хранящіяся въ Луврѣ, даютъ намъ возможность

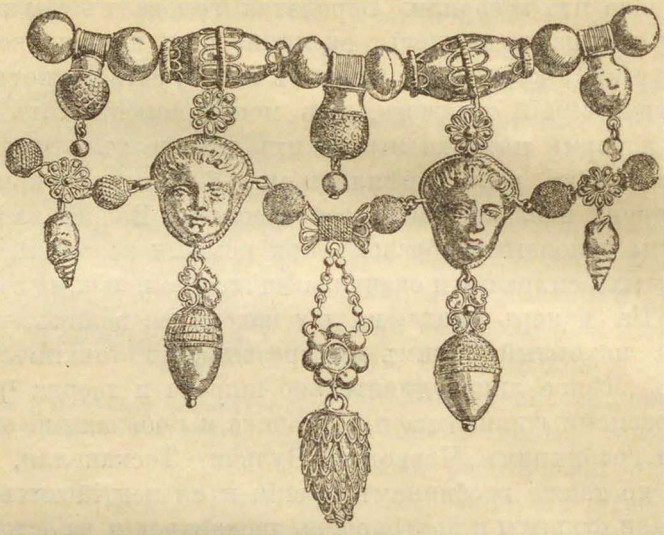
[1]) Сообщеніе, сдѣланное въ академіи надписей 20 дек. 1860. Въ другомъ своемъ сочиненіи Кастеллани высказалъ мнѣніе, что идею зерновика далъ видъ нѣкоторыхъ морскихъ раковинъ.

оцѣнить удивительную тонкость, до которой достигли этрусски единственно съ помощью тѣхъ способовъ, о которыхъ мы только что говорили. Бородатая голова съ бычачьими рогами и ушами, амулетъ, висящій, при помощи колечка, на шнурѣ изъ крученыхъ золотыхъ нитей, есть, можетъ быть, совершеннѣйшій образецъ, гдѣ можно видѣть тотъ зерновикъ, который потомки этрусскихъ ювелировъ отчаиваются скрѣпить такъ, какъ скрѣпляли они. Зерновики покрываютъ всю бороду и изображаютъ собой волосы. Волосы на головѣ сдѣланы условнымъ образомъ при помощи золотыхъ нитей, свернутыхъ спиралью и оканчивающихся маленькими зернышками. На манеръ вѣнка, на лбу находится валикъ, какъ и борода покрытый такимъ же чрезвычайно тонкимъ зерновикомъ. Лѣпка лица удивительно широка и тверда [1]).

Образцами филиграна и зерновика мы обязаны не однимъ только гробницамъ Черветри, Вульчи, Тосканелли, Кьюзи и др., но также гробницамъ Греціи и ея понтійскихъ колоній; были открыты и другія очень древнія вещи на островахъ, ближайшихъ къ Малой Азіи, указывающія, съ какимъ изяществомъ и искусствомъ тамъ были примѣняемы тѣ же самые способы. Открытія съ каждымъ днемъ все яснѣе указываютъ, какимъ путемъ можно дойти до общаго источника, въ которомъ всѣ народы, обитавшіе по берегамъ Средиземнаго моря, черпали знанія, образцы и вкусъ, долгое время руководившіе ими: Египетъ Ассирія, можетъ быть, Индія, ранѣе Этруріи и Греціи работали при помощи тѣхъ же пріемовъ. „Кажется, говоритъ Кастеллани, къ свидѣтельству котораго мы всегда обращаемся по отношенію къ этому вопросу, что греки и этрусски получили, такъ сказать, сполна и въ полномъ развитіи всѣ практическія свѣдѣнія, съ помощью которыхъ древнѣйшіе восточные народы выдѣлывали вещи изъ драгоцѣнныхъ металловъ. Познакомившись съ методами, позволявшими имъ обрабатывать первоначальный матеріалъ и подчинять его всѣмъ капризамъ своего

[1]) Это голова Бахуса. Знатоки единогласно признаютъ ее за одно изъ чудесъ музея Кампана.

воображенія, этрусскіе или греческіе художники должны были лишь согласовать эти пріемы съ художественнымъ изя-



Золотое ожерелье съ нѣсколькими рядами подвѣсокъ (Лувръ).

ществомъ или богатствомъ, въ томъ видѣ, въ какомъ понималъ это ихъ геній".

Все-таки мы не должны думать, что такія изящныя вещи относятся къ первому періоду этрусскаго искусства: промежутокъ въ нѣсколько вѣковъ отдѣляетъ ихъ отъ первоначальнаго періода, когда въ Италіи появляются типы орнамента, цвѣты, животныя, неизвѣстныя на Западѣ, все — впервые ввезенное или простое подражаніе восточнымъ образцамъ, обличающее развитую уже технику и менѣе развитой вкусъ; эти вещи, напротивъ, указываютъ на совершенство этрусскаго искусства въ то время, когда оно находилось въ зависимости отъ греческаго вкуса и стиля [1]).

[1]) Древнѣйшія этрусскія драгоцѣнности, появившіяся въ эпоху могилъ pozzo и fossa, имѣютъ форму сравнительно простую и всѣ украшенія геометрическими рисунками, но уже филигранной или зерновиковой работы. Появляющіяся потомъ и относящіяся къ концу VII и началу VI вѣка имѣютъ форму болѣе сложную, размѣры болѣе значительные, они

Обѣ страны постоянно мѣнялись своими произведеніями; и можно прямо сказать, что эти вещи принадлежатъ имъ обѣимъ и что уроки съ Востока они получили одинаковыя и только различно примѣнили ихъ къ дѣлу.

Въ теченіе долгаго времени, въ Этруріи ювелиры даютъ въ изобиліи типы, съ достовѣрностью приписываемые въ настоящее время Ассиріи или Финикіи; одни и тѣже фигуры и орнаменты повторяются тутъ съ такимъ однообразіемъ въ композиціи и въ исполненіи, что невольно задаешь себѣ вопросъ, не составляли ли формы, служившія для отчеканки на вазахъ или драгоцѣнныхъ вещахъ, предметы торговли, привозимыя изъ-за моря подобно самимъ вазамъ и драгоцѣннымъ вещамъ. Григоріанскій музей, въ Ватиканѣ, богаче Лувра произведеніями этого періода.

Дарамберъ и Салъо.

(Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, статья: Coelatura, стр. 794—96 P. 1877).

пышны, блестящи, но не совѣмъ чистаго вкуса и имѣютъ въ себѣ нѣчто странное: великолѣпіе ихъ чисто азіатское. Лучшія этрусскія украшенія принадлежатъ періоду отъ VI до III в. до Р. Х.: медальонъ въ формѣ маски Бахуса (см. выше) относится къ этому періоду. Наконецъ, съ ювелирнымъ искусствомъ III и II вѣка, мы падаемъ съ высоты чистаго и восхитительнаго стиля въ вульгарность стиля совершенно низменнаго. Короче, это этрусское ювелирное искусство имѣетъ до такой степени неровный характеръ и столь разнообразную технику, что съ трудомъ вѣрится, будто все это—произведенія Италіи и что вышеупомянутыя шедевры не есть дѣло греческихъ рукъ.

ГЛАВА VI.

Римское искусство.

§ I.—Общій характеръ.

Римская архитектура; ея основанія.

Различныя архитектурныя системы отличаются другъ отъ друга въ двухъ отношеніяхъ: прежде всего постройкой вертикальныхъ подпоръ, стѣнъ, столбовъ или колоннъ; затѣмъ, способомъ покрышки и увѣнчанія зданія. На послѣднюю отличительную черту въ особенности слѣдуетъ обратить вниманіе, потому что матеріалъ, форма и вѣсъ крыши обусловливаютъ матеріалъ, толщину и силу подпоръ.

Большая часть античныхъ архитекторовъ употребляли одинъ и тотъ же способъ покрышки. На концы вертикальныхъ подпоръ они клали большія горизонтальныя балки. Матеріалъ употреблялся различный: въ Египтѣ—гранитъ, въ Греціи—мраморъ, въ Этруріи—дерево; отсюда—неодинаковость сопротивленія и, слѣдовательно, болѣе или менѣе толстыя или сближенныя подпоры, болѣе или менѣе толстыя, болѣе или менѣе длинныя балки.

Пропорціи зданій также были различны: въ Египтѣ размѣры были произвольны; въ Греціи они были опредѣлены нѣкоторыми постоянными отношеніями, которыя назывались стилями. Но каково бы ни было это разнообразіе, принципъ не измѣнялся, и основами постройки всегда были: балочное покрытіе и прямой уголъ.

Римская архитектура рѣшила задачу иначе, замѣнивъ горизонтальныя каменныя или деревянныя балки криволинейной покрышкой, сводомъ. Она не изобрѣла искусства обтесывать и располагать камни такъ, чтобы они могли висѣть надъ пустымъ пространствомъ, служа другъ другу поддержкой. Этотъ способъ относится къ глубокой древности, и Этрурія научила ее и теоріи и практикѣ въ этомъ отношеніи. Но у этрусскovъ все это было примѣнено только въ немногихъ сооруженіяхъ, въ родѣ городскихъ воротъ, могильныхъ ходовъ, мостовыхъ арокъ, цистернъ, сплавныхъ трубъ, чаще же всего въ подземныхъ галлереяхъ, которыя должны были предохраняться отъ обвала сводами. Отсюда было еще далеко до введенія свода въ обыкновенную постройку общественныхъ и частныхъ зданій, духовныхъ и свѣтскихъ. Надо было сдѣлать еще большой шагъ: онъ былъ сдѣланъ римлянами. Понимая всю выгоду, которую можно было извлечь изъ свода, они не ограничились примѣненіемъ свода къ дорожнымъ сооруженіямъ. Они отвели ему главное мѣсто въ своихъ сооруженіяхъ. Они съумѣли умножить комбинаціи сводовъ, разнообразить ихъ кривизну и получаемые отъ нихъ эффекты. Они обратили, и на этотъ разъ навсегда, къ выгодѣ искусства то, что до тѣхъ поръ было простымъ удобнымъ пріемомъ и удачнымъ средствомъ для инженера.

Типы сводовъ, которые въ настоящее время предоставляются на выборъ архитектору, многочисленны. Римляне знали и употребляли только слѣдующіе: сводъ коробковый; крестовый сводъ, который есть не что иное, какъ два коробковыхъ свода, пересѣкающіеся подъ прямыми углами, и полусферическій сводъ, или куполъ. Всѣ эти различнаго рода своды есть не что иное, какъ комбинаціи одной и той

же арки, арки полукруглой, т. е. кривизна которой составляетъ ровно половину круга [1]).

Примѣненіе свода къ монументальной архитектурѣ имѣло неизбѣжнымъ послѣдствіемъ измѣненіе и усиленіе вертикальныхъ подпоръ. Когда крыша плоска, какъ у египтянъ или грековъ, тяжесть дѣйствуетъ сверху внизъ, и, не нарушая равновѣсія какого-либо столба или колонны, имѣетъ слѣдствіемъ бо́льшую ихъ устойчивость. Не такъ обстоитъ дѣло, когда крыша дугообразна. Сводъ можетъ существовать только потому, что составляющіе его камни сжаты въ очень тѣсномъ кругу, такъ что не могутъ всѣ одновременно поддаться дѣйствію тяжести, которая дѣйствуетъ на нихъ на всѣ сразу. Они препятствуютъ другъ другу упасть вслѣдствіе недостатка мѣста. Но эта огромная тяжесть, повисшая въ воздухѣ, требуетъ исхода. Она стремится расширить зіяющее подъ ней отверстіе и, слѣдовательно, раздвинуть стѣны или столбы, которые ограничиваютъ это отверстіе и на которые тяжесть опирается. Для того, чтобы эти стѣны или столбы не были опрокинуты, архитекторъ долженъ дать имъ устойчивость, увеличивъ силу ихъ сопротивленія по правильно сдѣланному разсчету. Масса столбовъ всегда должна быть сильнѣе, чѣмъ напоръ свода. Вслѣдствіе этого и строятъ стѣны, въ родѣ стѣнъ римскаго Пантеона, толщиной болѣе 5 метровъ и похожія на ограду крѣпости; отсюда происходятъ и устои въ родѣ тѣхъ, которые и теперь еще поднимаются среди развалинъ термъ Каракаллы или Константиновой базилики.

---

[1]) Эти 3 системы удовлетворяли всѣмъ потребностямъ. Когда римлянамъ надо было покрыть круглую залу, они употребляти полушаріе; если же дѣло касалось залы полукруглой они покрывали ее четвертью шара; если же зала была продолговатая, боковыя стѣны которой съ двухъ длинныхъ сторонъ были толсты или хорошо подперты сосѣдними постройками, то они покрывали ее коробковымъ сводомъ, который есть не что иное, какъ длинный полуцилиндръ; при квадратной залѣ, у которой только углы оказывали хорошее сопротивленіе, прибѣгали къ крестовому своду.

Это скопленіе камней даетъ идею силы. Но видъ этого тяжелъ и непріятенъ [1]). Въ этомъ случаѣ это недостатокъ неизбѣжный. Но надо признаться, что цѣною этого римлянамъ удалось возвести такія исключительныя постройки, которыя никто не дѣлалъ до нихъ. Они перекинули громадные своды надъ обширными пространствами; они покрыли громадныя залы безъ помощи внутреннихъ колоннадъ, всегда нѣсколько загромождающихъ зданіе.

Подобная архитектурная система имѣетъ за собою то великое преимущество, что не навязываетъ никакого плана и предоставляетъ архитектору полную свободу композиціи. Система плоской покрышки даетъ мѣсто лишь ограниченному числу композицій. Планъ бываетъ неизбѣжно прямоугольный. Египетскій храмъ всегда представляетъ собою рядъ квадратовъ и четыреугольниковъ, поставленныхъ другъ около друга.

Всѣ греческіе храмы—прямоугольники, начиная съ мраморныхъ часовень, состоящихъ изъ одной ограды, и кончая самыми знаменитыми святилищами, окруженными портиками съ простой или двойной колоннадой. Такъ какъ слѣдуетъ считаться съ длиной горизонтальныхъ балокъ, то разстояніе между подпорами всегда бываетъ ограниченное, равно какъ и пространство, остающееся между ними свободнымъ; и для того, чтобы зданіе было нѣсколько пообширнѣе, необходимо умножать стѣны и столбы, а иногда, какъ въ необозримыхъ Карнакскихъ храмахъ, приходится

---

[1]) Въ этихъ постройкахъ, въ которыхъ тяжесть свода перенесена на стѣны, эти послѣднія съ внутренней стороны чаще всего украшаются колоннами, принимающими на себя заплечье крестоваго свода. Но (и это доказываетъ, до какой степени недоставало римлянамъ столь правильнаго вкуса грековъ) колонна въ такомъ случаѣ увѣнчивается полнымъ ея антаблементомъ, т.-е архитравомъ, фризомъ и карнизомъ.— Между тѣмъ, если есть основаніе помѣщать антаблементъ на колонну, поддерживающую горизонтальное покрытіе, то нѣтъ никакихъ основаній оставлять ей эту часть, когда колонна служитъ вертикальной подпорой для заплечья свода: въ самомъ дѣлѣ, что означаетъ карнизъ, т. е. защита, на колоннѣ, помѣщенной внутри зданія?

воздвигать настоящій лѣсъ колоннъ. Въ распоряженіи римскаго архитектора болѣе рессурсовъ [1]). Прежде всего у него въ распоряженіи находятся всѣ рессурсы египетскихъ и греческихъ архитекторовъ, т. е. прямая линія и прямой уголъ. Но кромѣ этого, у него есть кривая линія, амплитуду которой ему легко измѣнять по произволу.

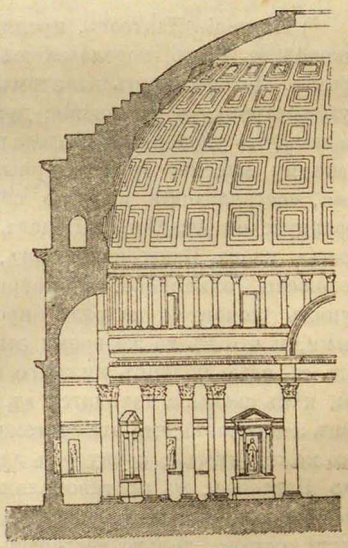
Слѣдовательно, онъ не принужденъ придерживаться прямоугольныхъ плановъ и можетъ подчинять форму постройки различнымъ непредвидѣннымъ условіямъ, измѣнчивымъ фантазіямъ мощной и непрерывно обновляющейся цивилизаціи. Если ему нужно покрыть обширное пространство, онъ не помѣститъ въ немъ ряды колоннъ, о которыя будутъ ударяться волны обремененной дѣлами толпы, но онъ поставитъ въ нѣкоторыхъ выбранныхъ имъ мѣстахъ, чрезъ извѣстные промежутки, солидные столбы

---

[1]) Віолле-ле-Дюкъ въ третьемъ изъ своихъ Entretiens sur l'Architecture очень удачно опредѣлилъ наиболѣе примѣтныя отличія греческой и римской системы построекъ. Онъ указалъ, въ силу какихъ логическихъ выводовъ приходитъ греческій архитекторъ, воздвигающій храмъ, къ установленію того общаго распорядка, который мы называемъ стилемъ; „разъ найденъ этотъ распорядокъ, всѣ части поставлены другъ къ другу въ извѣстныя отношенія, сначала по необходимости, а потомъ вслѣдствіе тщательнаго наблюденія надъ ихъ дѣйствіями другъ на друга, надъ ихъ функціями, надъ видимой и скрытой природой матеріаловъ, то грекъ, установивъ процорціи, соотношеніе архитектурныхъ частей, одновременно удовлетворяющее разумъ и чувство изящества, считаетъ, что онъ создалъ такое произведеніе, которое не можетъ быть измѣнено безъ оскорбленія разума и чувства, такъ какъ оно есть результатъ всѣхъ его способностей. Онъ также убѣжденъ въ вѣрности своихъ соображеній, какъ геометръ въ истинѣ своихъ построеній. Онъ довѣряетъ своему разуму, своему генію, и не допускаетъ, чтобы разумъ и геній могли разрѣшить извѣстную задачу двумя способами, одинаково простыми и правильными. Результатъ, къ которому онъ пришелъ, есть, слѣдовательно, для него единственный, къ которому можно было придти.“ Напротивъ, римлянинъ, отдающій предпочтеніе удовлетворенію матеріальныхъ потребностей, пользѣ, предъ абстрактными и инстинктивными формами греческаго искусства, трѣбуетъ того, что для него нужно, и не терпитъ, чтобы художникъ мѣшалъ ему своими принципами.

откуда будутъ вздыматься смѣлымъ полетомъ кривыя линіи арокъ; и нефы будутъ широкіе и свободные.

Вотъ этой-то своей строительной системѣ римскіе архитекторы и обязаны той удивительной легкостью, съ которой они приводятъ въ исполненіе самыя сложныя программы. Смотря по надобности, они могутъ надѣлать множество залъ различной величины, высоты и уровня. „Они умѣютъ расположить съ удивительнымъ искусствомъ всѣ общественныя постройки—театры, амфитеатры, термы, лагери, преторіи, гипподромы, базилики. Если, напр., идетъ дѣло о постройкѣ бань на большое количество народа, то всѣ потребности уже предвидѣны, изучены и удовлетворены; широкіе входы, возможность передвиженія, гигіеническій переходъ отъ внутренняго воздуха къ наружной температурѣ, мѣста для упражненій, сады, мѣста для прогулокъ, залы для разговоровъ—ничего не забыто изъ того, что требуетъ тѣло и умъ цивилизованнаго человѣка. И архитекторъ не теряетъ ни пяди земли; онъ употребляетъ съ пользой всякое свободное пространство; для удобства—онъ распредѣляетъ здѣсь небольшія комнаты; для прочности—онъ покрываетъ ихъ небольшими арками, которыя, опираясь на большіе своды, служатъ для послѣднихъ контрфорсами.“ (Ch. Blanc, Grammaire des arts du dessin).



Разрѣзъ римскаго Пантеона.

Между всѣми формами, которыя могли такимъ образомъ, сообразно съ обстоятельствами, явиться въ воображеніи римскихъ архитекторовъ, есть одна, которой, повидимому, они одавали предпочтенье,—это круглая форма. Ни одинъ народъ не оставилъ столько памятниковъ круглаго или полукруглаго плана, и въ ихъ архитектурныхъ композиці-

яхъ рѣдко можно встрѣтить, чтобы если не все зданье, то хоть какая-нибудь часть его не была сооружена по такому образцу. Достаточно вспомнить амфитеатры, храмы Весты, мавзолеи Цециліи Метеллы, Августа и Адріана, не говоря уже о круглыхъ абсидахъ базиликъ, термъ и императорскихъ дворцовъ. Самымъ знаменитымъ и величественнымъ образцомъ этого рода построекъ является римскій Пантеонъ, ротонда съ діаметромъ около 44 метр., которая по своимъ удачнымъ пропорціямъ и строительнымъ деталямъ можетъ быть признана шедевромъ римской архитектуры[1]).

Преимущество, отдаваемое круглой формѣ, основывается не на случаѣ или модѣ. Эта форма связана съ древнѣйшими традиціями Италіи и, безъ сомнѣнія, имѣла религіозное значеніе.

Первобытные народы Лаціума не знали другой формы для своихъ хижинъ и погребальныхъ урнъ, этихъ подобій ихъ жилищъ. Хижина Ромула, благовѣйно сохранявшаяся

---

[1]) Изученіе Пантеона, предпринятое въ настоящее время французской школой въ Римѣ, повело за собою въ высшей степени интересныя открытія. До сихъ поръ въ этомъ памятникѣ постоянно отличали основную постройку и украшеніе; думали, что сначала постройка была сдѣлана такъ, что удовлетворяла сама по себѣ, и что послѣ этого прибавили къ каменному массиву архитектурныя украшенія, совершенно самостоятельныя, составляющія простую облицовку. Но одинъ молодой пенсіонеръ Французской Академіи, Шеданъ, возстановивъ съ величайшей тщательностью планъ Пантеона, узналъ, что линіи постройки и украшеній расположены одинаково. Реставрируя кессоны, онъ открылъ еще, что куполъ покоится на рядѣ арокъ, до сихъ поръ бывшихъ неизвѣстными, и что въ то же время эти арки своими столбами строго совпадаютъ съ осью колоннъ нижняго этажа. Еще болѣе, эти арки не наклонены, какъ своды, а находятся въ вертикальномъ положеніи. Изъ этого Шеданъ заключаетъ, что эта система арокъ служитъ поддержкой куполу и связью между нимъ и корпусомъ зданія. Наконецъ, приходятъ къ убѣжденію, что Пантеонъ, въ противоположность общепринятому мнѣнью, есть зданіе, относящееся ко времени Адріана. Отъ зданія Агриппы, друга Августа, остался только вестибюль и его фронтонъ, и не портикъ былъ придѣланъ къ ротондѣ, а ротонда приспособлена къ портику. (См. сообщенія, сдѣланныя Жоффруа Институту въ апрѣлѣ и маѣ 1892 и статью Е. Гильома въ Revue des Deux Mondes, 1 авг. 1892 г.)

на Палатинѣ, была круглая. Вестѣ, древнѣйшему италійскому и наиболѣе уважаемому божеству, съ культомъ которой была связана судьба Рима, поклонялись въ круглыхъ храмахъ. Естественно, что римляне ввели въ свою архитектуру ту форму, къ которой привыкъ ихъ глазъ, которая была освѣщена религіознымъ и патріотическими воспоминаньями, и которая лучше всего согласовалась съ кривыми линіями арокъ, которыми такъ часто увѣнчивались ихъ памятники.

Большая часть римскихъ развалинъ узнается по ихъ массѣ, которая очень значительна; и когда начинаютъ ихъ измѣрять, то бываютъ поражены громадностью ихъ размѣровъ. Подобныя гигантскія сооруженія имѣли свое основаніе въ городѣ, который, какъ Римъ, былъ столицей міра, и въ которомъ жило населеніе цѣлаго государства. Но, особенно, они объясняются извѣстнымъ чувствомъ величія, присущимъ римлянамъ. Никогда не было народа съ большимъ честолюбіемъ. Они рано уже стали думать о будущемъ, воздвигали памятники, достойные ихъ будущей славы, и, по выраженью Монтескіе, воздвигали вѣчный городъ[1]). Когда вселенная стала имъ принадлежать, этотъ инстинктъ силы и величія возросъ. У нихъ явилась тогда суетность выскочекъ, которымъ нравится выставлять на видъ свое могущество, нравится поражать воображеніе и показной пышностью укрѣплять въ умахъ понятіе о непоколебимой прочности своего счастья [2]).

Ж. Марта.

(Manuel d'archeologie etrusque et romaine, стр. 123–131).

---

[1]) Замѣчательная реставрація форума, произведенная Дютеромъ (le Forum romain P.), и замѣчательныя по своей ясности страницы въ книгѣ г. Буассье (Promenades archeologiques: Rome et Pompei. 1881), посвященныя тому же предмету, дадутъ читателю возможность реставрировать мысленно римскія архитектурныя развалины и представить себѣ, что долженъ былъ представлять вѣчный городъ, напр., къ концу имперіи.

[2]) Относительно противоположности греческаго и римскаго генія Любке (Essai d'histoire de l'art, кн. 2, гл. 3) написалъ нѣсколько очень основательныхъ страницъ.—О техническихъ пріемахъ, употреблявшихся римлянами при постройкахъ, о матеріалахъ и видѣ ихъ каменной кладки, см. Ш. Бланъ, Grammaire des arts du dessin, стр. 124 и слѣд.

§ II—Памятники архитектуры.

1. — Римскія зданія.

Если римская архитектура мало разнообразна по отношенію къ декоративной облицовкѣ зданій, то, съ другой стороны, нѣтъ архитектуры болѣе разнообразной въ отношеніе къ планамъ и къ манерѣ постройки [1]).

Различные планы римскихъ зданій, осуществленные архитекторомъ, представляютъ по отношенію къ расположенію частей нѣчто рѣзко опредѣленное. Невозможно принять за театръ римскія термы, театръ—за базилику, базилику—за храмъ.

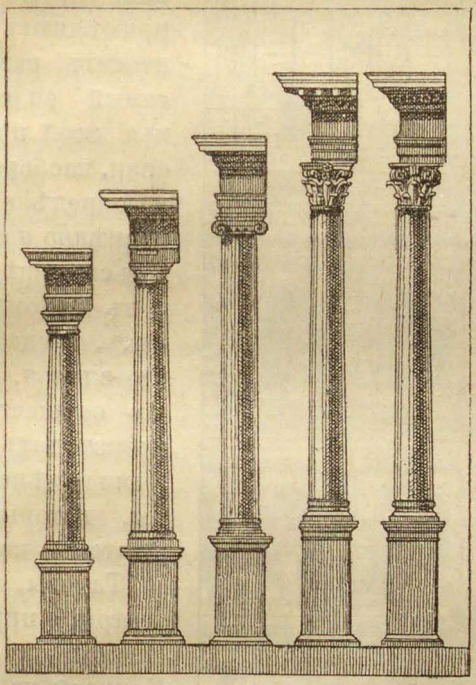
Внѣшній видъ ихъ памятниковъ представляетъ лишь оболочку содержимаго, ихъ планъ[2]) есть только выраженіе

---

[1]) Детали, которыми одѣваетъ римскій архитекторъ остовъ своихъ памятниковъ, для него почти всегда безразличны. Въ греческой архитектурѣ видимая внѣшняя форма есть только результатъ постройки, и Віолле ле-Дюкъ могъ сравнить греческое зданье съ человѣкомъ, лишеннымъ одежды и у котораго всѣ внѣшнія части тѣла суть только результатъ структуры его органовъ; тогда какъ римскую архитектуру можно сравнить съ человѣкомъ одѣтымъ; есть человѣкъ и есть одежда; эта одежда можетъ быть хороша или дурна, богата или бѣдна, хорошо или дурно скроена; но она не есть часть тѣла; отдѣлка, украшеніе памятника независима отъ его структуры, какъ одежда независима отъ человѣческаго тѣла.—Можетъ быть, слѣдуетъ въ виду новѣйшихъ открытій нашей римской школы, сдѣланныхъ въ Пантеонѣ (см. выше), нѣсколько смягчить суровость теоріи Віолле ле-Дюка относительно римскихъ зданій. Тѣмъ не менѣе мы думаемъ, что чаще всего она остается справедливой.

[2]) Вниманье римскихъ архитекторовъ прежде всего обращается на планы, какъ и прилично народу, который долженъ и хочетъ предписывать безусловныя программы, сообразно съ своимъ соціальнымъ и политическимъ положеніемъ. Если мы бросимъ взглядъ на чисто римскія зданія: термы, дворцы, общеполезныя учрежденія, мы увидимъ, что эти зданія представляютъ собраніе залъ, изъ которыхъ каждая имѣетъ надлежащіе размѣры; ихъ упоры получаютъ величину сообразно съ этими размѣрами, а соединеніе различныхъ отдѣленій образуетъ цѣлое, части котораго громоздятся другъ на друга, при чемъ меньшія поддерживаютъ большія, искусно пользуясь свободными пространствами, оставленными между упорами. И съ какой заботливостью щадятъ тамъ про-

потребностей и они никогда не жертвуютъ этими принципами дѣтскому удовольствію создавать то, что въ настоящее время называютъ архитектурой. Прежде всего, про-



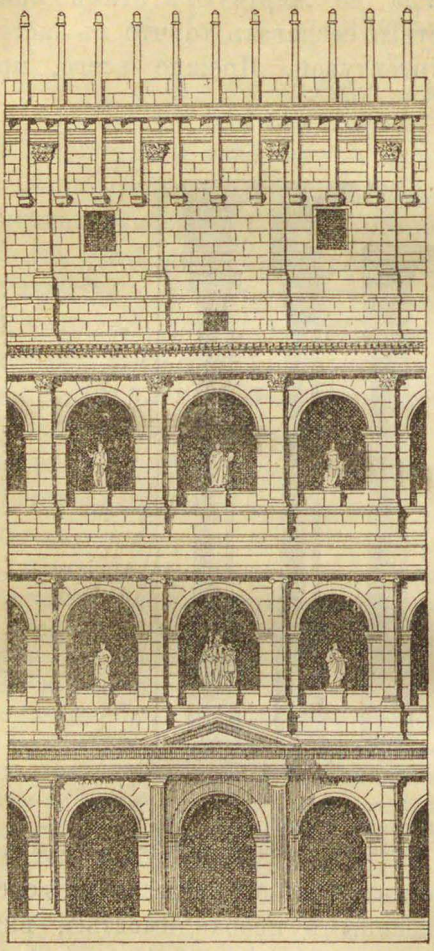
Пять римскихъ стилей:
Тосканскій. — Дорійскій. — Іонійскій. — Коринѳскій. — Сложный.

стѣйшее и точнѣйшее осуществленіе программы, затѣмъ средства придать формамъ, указаннымъ необходимостью, видъ мощи и пышности. Если программы неопредѣленны, если потребности, ими обозначаемыя, недостаточно строго опредѣлены, какъ напр., въ базиликахъ[1]), зданіи смѣшанномъ,

---

странство! какія пустоты продѣланы тамъ въ стѣнахъ, насколько это возможно безъ вреда прочности! Какъ хорошо внутреннія формы плановъ приспособлены къ ихъ назначенію!

[1]) Планы, конструкція и украшенія римскихъ базиликъ, по мнѣнію Віолле ле-Дюка, есть продуктъ греческаго преданья. Самое имя базилика греческое и означаетъ царскій домъ. Вѣроятно, это слово принесено



Колизей.

въ мѣстѣ для прогулокъ, въ рынкахъ, въ биржѣ, въ трибуналѣ, тогда мы видимъ, что архитекторы примѣняютъ свои планы, вносятъ разнообразіе въ самый способъ толкованья этой программы; но если, наоборотъ, программа опредѣленна, если непремѣнно надо придерживаться извѣстнаго плана и въ цѣломъ, и въ деталяхъ, тогда мы видимъ, что зданья, которыя все это осуществляютъ, воспроизводятъ съ очень малыми измѣненіями тѣ формы, которыя допущены опытомъ, какъ лучшія.

Таковы, напр., амфитеатры, цирки, театры. Посмотрите на римскій Колизей, на Веронскій амфитеатръ, на арены въ Нимѣ и Арлѣ. Эти памятники сходны и по общему расположенію, и по плану, и по внѣшнему виду. Для ихъ постройки употреблены одни и тѣ же строительные пріемы. Римляне заимствовали у этрусковъ амфитеатры или, по крайней

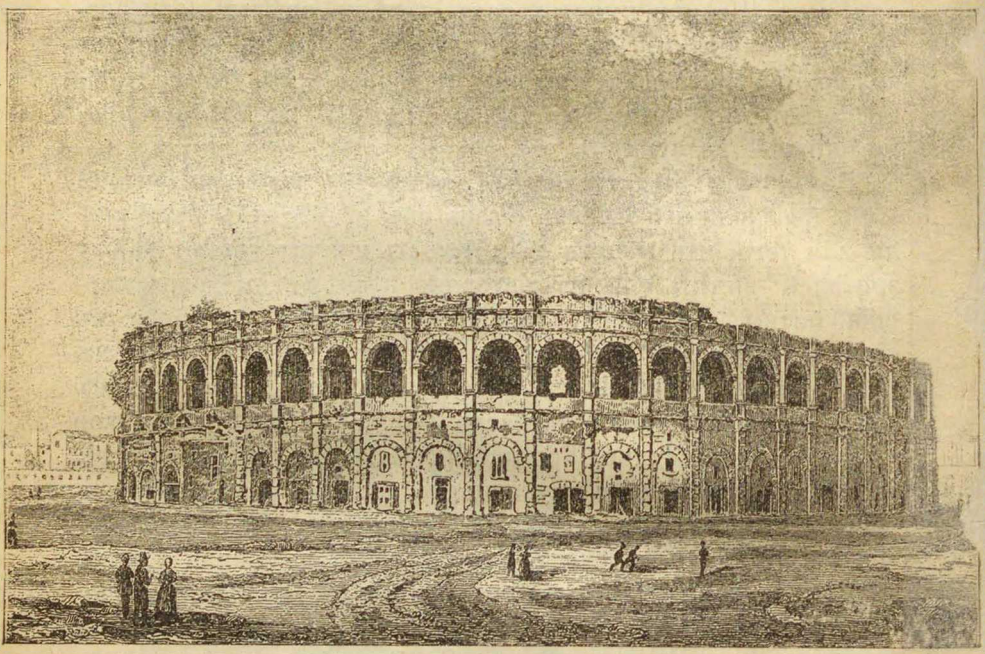
изъ Азіи, и базиликой мы обязаны преемникамъ Александра, македонскимъ царямъ, утвердившимся на Востокѣ. Базилика, расположенная на форумѣ Траяна, выстроенная въ Римѣ знаменитымъ архитекторомъ Аполлодоромъ Дамасскимъ, былъ памятникъ, замѣчательный своими размѣрами и богатствомъ матеріала. Эта базилика, развалины которой еще со-

мѣрѣ, зрѣлища, греки же приняли ихъ только послѣ того, какъ римляне присоединили Грецію къ своему государству. Во времена Гракховъ въ Римѣ довольствовались тѣмъ, что воздвигали для цирковыхъ игръ деревянныя скамьи уступами, подмостки; народъ располагался, гдѣ могъ. Но при императорахъ хотѣли сдѣлать эти зданія постоянными, собирать въ ихъ оградѣ громадное количество зригелей и каждому изъ нихъ дать болѣе удобное мѣсто, съ котораго можно было бы видѣть все, происходившее на аренѣ.

Назначеніе амфитеатровъ достаточно извѣстно, чтобы было необходимо говорить здѣсь объ этомъ; ихъ воздвигали для того, чтобы дать возможность значительному числу зрителей видѣть бой гладіаторовъ и звѣрей, и даже морскія битвы. „Этрусски, говоритъ Катрмеръ де-Кэнси въ своемъ Dictionnaire historique d'architecture, преданные всѣмъ религіознымъ суевѣріямъ, повидимому, всегда вносили въ нихъ мрачный характеръ, расположеніе суровое и жесткое и дикіе предразсудки. Громъ, молнія, обыкновенныя естественныя бѣдствія, все указывало имъ на разгнѣванныхъ боговъ, гнѣвъ которыхъ можно успокоить лишь кровью. Повидимому, эти-то суевѣрныя мысли и положили у нихъ начало кровавымъ боямъ, которые ни въ Этруріи, ни впослѣдствіи въ Римѣ, вовсе не были простыми увеселеніями празднаго и жестокаго народа. Въ Этруріи религія занимала первое мѣсто на этихъ играхъ, религія воздвигла тамъ амфитеатры".

хранились, а внѣшніе фасады которой можно видѣть на античныхъ медаляхъ, состояла изъ 5 нефовъ, одного центральнаго, очень широкаго, и четырехъ болѣе узкихъ по бокамъ, надъ которыми были галлереи второго этажа. Трибуналъ представлялъ собою большой полукругъ, діаметръ котораго, равнялся ширинѣ всѣхъ 5 нефовъ, а портики и галлереи проходили передъ нимъ. Одинъ входъ, съ портикомъ-вестибюлемъ, былъ въ сторонѣ, противоположной трибуналу, а 3 входа выходили на югъ, на форумъ Траяна. Что касается до знаменитой колонны (см. ниже,), воздвигнутой сенатомъ и римскимъ народомъ въ честь этого государя, то она находилась на площадкѣ, расположенной вдоль фасада базилики, противоположнаго форуму.

Эти первобытные амфитеатры италійскихъ народовъ были простыя углубленія въ землѣ, окруженныя скатами, на которыхъ садились зрители (таковъ амфитеатръ, остатки котораго видны въ Пестумѣ), или подмостками, выстроенными на время игръ. Этотъ простой планъ далъ римлянамъ



Арена въ Нимѣ.

возможность воздвигать громадныя каменныя зданія [1]); такъ какъ слѣдуетъ замѣтить, что если римляне, въ эпоху могущества, замѣнили простыя земляныя сооруженія или деревянныя скамьи каменными постройками, то первоначаль-

[1]) До постройки каменныхъ амфитеатровъ, было сдѣлано нѣсколько попытокъ, напр. Куріономъ и Ю. Цезаремъ, воздвигнуть, для борьбы звѣрей и гладіаторовъ, огромныя деревянныя загороди, составленныя, такъ сказать, изъ двухъ соединенныхъ театровъ (amphitheatrum). Въ царствованіе Августа, другъ послѣдняго Статилій Тавръ одарилъ Римъ первымъ каменнымъ амфитеатромъ, погибшимъ безслѣдно во время Неронова пожара.

ная форма, данная этими земляными сооруженіями, строго соблюдалась.

Греческіе театры обыкновенно располагались по склонамъ холма; греки, выбирая подходящее мѣсто, высѣкали въ скалѣ галлереи [1]) и уступы, на нихъ воздвигали постройки изъ дерева, а сцену строили частью изъ камня, частью изъ дерева. Таковъ былъ театръ въ Сиракузахъ, уступы котораго, высѣченные въ скалѣ, видны до сихъ поръ, таковъ театръ въ Эфесѣ. Но у грековъ не было амфитеатровъ, такъ какъ варварскія зрѣлища, для которыхъ они предназначались, не подходили къ характеру этого изящнаго народа, который искалъ впечатлѣній въ драматическомъ развитіи страстей, въ поэтическихъ вымыслахъ, а не въ настоящей варварской бойнѣ. Римляне, напротивъ, были жадны до кровавыхъ зрѣлищъ этрусковъ, сначала, можетъ быть, чтобы удовлетворить извѣстнымъ религіознымъ вѣрованіямъ, а потомъ, чтобы занять и развлечь праздную чернь большихъ городовъ. Однако, какъ всегда, они умѣли придать этимъ памятникамъ, получившимъ начало среди народовъ фанатическихъ, правильное, такъ сказать, оффиціальное расположеніе, прекрасно приспособленное къ той службѣ, для которой они были предназначены, такъ что избѣгалось всякое замѣшательство и безпорядокъ; потому что, если римляне допускали жестокіе инстинкты толпы, если даже они раздѣляли ихъ съ нею, тѣмъ не менѣе они требовали, чтобы эти инстинкты выражались правильно и всегда на виду у магистратовъ. Таковъ былъ одинъ изъ способовъ ихъ управленія [2]). Римляне не старались морализировать народы, внушать имъ человѣческія чувства, но старались упорядочивать и направлять ихъ варварскіе инстинкты. Они не пытались тушить самыя грубыя страсти толпы, а только желали направлять выраженія

---

[1]) Praecinctiones, родъ галлерей, назывались по гречески διαζώματα

[2]) Въ политической организаціи римлянъ все направлено къ одной цѣли; тоже самое было и въ архитектурѣ. Римлянинъ всюду и всегда есть римскій гражданинъ.

этихъ страстей по извѣстнымъ законамъ порядка; они предпочитали давать правильное удовлетвореніе этимъ варварскимъ инстинктамъ, чѣмъ видѣть, какъ они развиваются на форумѣ.

Въ самомъ дѣлѣ, обширнѣйшимъ изъ выстроенныхъ когда-либо амфитеатровъ былъ тотъ, который былъ извѣстенъ въ Римѣ подъ именемъ Колизея и который могъ вмѣщать въ себѣ до 120000 зрителей. Между тѣмъ Колизей былъ начатъ и оконченъ двумя гуманнѣйшими и просвѣщеннѣйшими римскими императорами, Веспасіаномъ и его сыномъ Титомъ, притомъ съ такой поспѣшностью, что, какъ думаютъ, все зданіе было окончено въ 2 г. 9 мѣсяцевъ. Итакъ, эти два императора включили амфитеатры въ число общеполезныхъ памятниковъ, постройка которыхъ имѣла наибольшее значеніе для Рима. При постройкѣ амфитеатровъ римляне удержали форму первоначальныхъ насыпей, послужившихъ имъ типомъ для этихъ памятниковъ, т-е., они воздвигали каменные уступы вокругъ эллиптической арены; но, уничтожая наружные откосы, они окружили уступы стѣною, съ пробитыми въ ней отверстіями въ каждомъ этажѣ, такъ что являлась возможность устроить подъ ярусами лѣстницы и корридоры, дозволяющіе громадному количеству зрителей входить, разсыпаться по мѣстамъ на различной высотѣ или быстро выходить. Лѣстницы, расположенныя чрезъ правильные промежутки, давали доступъ на мѣста чрезъ отверстія, именуемыя вомиторіями. Надо посѣтить арены Арля, Нима, Вероны, особенно амфитеатръ Веспасіана (Колизей) въ Римѣ, чтобы имѣть понятіе объ этихъ огромныхъ зданіяхъ, такъ прочно выстроенныхъ и въ цѣломъ, и въ многочисленныхъ деталяхъ; зданіяхъ, въ которыхъ нѣтъ мѣсть безполезно потерянныхъ, гдѣ все содѣйствуетъ выполненію заданной программы, гдѣ постройка связана съ строгой экономіей и въ тоже время создана такъ, чтобы существовать вѣчно. Здѣсь лучше, нежели гдѣ-либо, можно оцѣнить клѣточную систему римской постройки, состоящую въ томъ, чтобы воздвигать и поддерживать громадныя массы посредствомъ упоровъ

и стѣнъ, которыя, будучи изолированы другъ отъ друга, соединены и держатся только рядомъ сводовъ, расположенныхъ въразличныхъ этажахъ. Вся конструкція амфитеатровъ просто состоитъ въ рядѣ простѣнковъ, расположенныхъ по направленію къ центру эллипсиса, покрытыхъ коробковыми сводами, по направленію склоновъ амфитеатра, и поддерживающихъ собою мѣста. Ограда, связанная и поддерживаемая этими многочисленными простѣнками или внутренними контрфорсами, несетъ только собственную тяжесть; она, собственно говоря, есть только облицовка, которую можно снять, не повредивъ главнаго—прочности ярусовъ. Это настолько справедливо, что, напр., въ Веронѣ эта внѣшняя стѣна почти совсѣмъ разрушена, что не мѣшаетъ амфитеатру служить и въ настоящее время, во время нѣкоторыхъ общественныхъ празднествъ [1]).

Въ Полѣ, въ Иллиріи, также можно видѣть огромный амфитеатръ, постройка котораго, вѣроятно, была предпринята при Діоклетіанѣ; въ немъ ярусы и лѣстницы были деревянныя и только одна наружная эллиптическая стѣна была сдѣлана изъ камня. Это—первобытный амфитеатръ временъ республики, обведенный каменной оградой. Вѣроятно, такъ часто бывало въ провинціяхъ, особенно въ лѣсистыхъ странахъ; это былъ выгодный и скорый способъ воздвигать зданіе первой необходимости для римлянъ, такъ какъ оно служило и для народныхъ сходокъ, и для игръ. Амфитеатръ въ Полѣ представляетъ образецъ, указывающій, какъ римляне всегда примѣняли самые простые и самые быстрые способы для исполненія обширныхъ программъ, предписываемыхъ цивилизаціей; какъ, оставаясь вѣрными этимъ программамъ, имѣвшимъ, повидимому, обязательность закона, они умѣли, примѣняясь къ мѣсту и обстоятельствамъ, со-

---

[1]) Самъ Колизей служилъ въ теченіе всѣхъ среднихъ вѣковъ каменоломней, и величайшіе дворцы Рима, напр. Фарнезе, Барберини и многіе другіе воздвигнуты изъ глыбъ травертина, выломанныхъ изъ этихъ развалинъ; несмотря на такое опустошеніе, колоссальное зданіе все-таки существуетъ, правда, искалѣченное, но все еще величественное.

образовать свою архитектуру съ матеріалами, со временемъ и съ средствами, которыми они располагали. Каменная ограда амфитеатра въ Полѣ, прекрасно сохранившаяся, построенная съ замѣчательнымъ умѣніемъ и той прочностію, которая характеризуетъ всякую римскую постройку, есть одинъ изъ замѣчательныхъ образцовъ римской архитектуры, не по деталямъ, которыя только намѣчены, едва закончены и отличаются простымъ стилемъ, а по цѣльности всей постройки. Здѣсь мы еще разъ видимъ, насколько мало римляне заботились о совершенствѣ формы, объ изученіи деталей и о тщательной ихъ отдѣлкѣ, о томъ, что, въ концѣ концовъ, болѣе всего занимало грековъ.

Мѣста въ амфитеатрѣ Флавія Веспасіана (римскій Колизей) сначала увѣнчивались на вершинѣ деревянной галлереей или портикомъ, спеціально предназначеннымъ для женщинъ; но когда эта галлерея сгорѣла, то была сдѣлана Геліогабаломъ и Александромъ Северомъ изъ мрамора съ деревяннымъ потолкомъ. Отъ этого верхняго портика въ настоящее время уцѣлѣли только остатки колоннъ и капителей. Нѣтъ такого архитектора, который не зналъ бы Колизея, по крайней мѣрѣ, по рисункамъ и гравюрамъ, и въ особенности, по замѣчательному труду Дюка объ этомъ громадномъ памятникѣ. Здѣсь было бы безполезно вдаваться въ описаніе, которое не можетъ замѣнить самаго несовершеннаго плана; я остановлюсь только на нѣкоторыхъ общихъ чертахъ, которыя могутъ дать понятіе, какъ поступали римляне, когда имъ было нужно привести въ исполненіе опредѣленную программу. Если бросить взглядъ на планъ римскихъ амфитеатровъ, то, прежде всего, поражаетъ эллиптическая форма арены, а, слѣдовательно, и окружающихъ ее галлерей. Ясно, что настоятельная потребность указала это расположеніе, потому что было бы гораздо проще набросать круглый планъ, нежели эллиптическій; выполненіе этого плана было бы легче. Поставить простѣнки, раздѣляющіе лѣстницы и направляющіе галлереи къ фокусу эллипсиса, было трудностью, которую слѣдовало бы избѣгать практику, по крайней мѣрѣ, если въ этомъ не было абсолютной необ-

ходимости. Въ римскихъ театрахъ уступы были расположены полукругомъ передъ сценой.

Для того, чтобы воздвигнуть амфитеатръ, повидимому, было достаточно соединить два театральныхъ склона, т. е. образовать полный кругъ: такимъ образомъ два оркестра составили бы центральную арену. Но замѣтимъ, что въ греческомъ или римскомъ театрѣ сцена не представляетъ собою одну точку: взоры зрителей устремлены на длинное пространство. Актеры по необходимости располагались по длинѣ сцены, болѣе длинной, чѣмъ глубокой. На аренѣ амфитеатровъ было иначе. Если бы эта арена была круглая, то эта форма постоянно бы сосредоточивала зрѣлище въ центрѣ; но такъ какъ въ этомъ пространствѣ фигурировало значительное количество людей и животныхъ, то, во избѣжаніе путаницы, было необходимо предоставлять актерамъ этихъ кровавыхъ драмъ продолговатое пространство, которое, по самой своей формѣ, заставляло этихъ актеровъ (которые, впрочемъ, не могли по своей волѣ управлять зрѣлищемъ, такъ какъ часто оно было страшной схваткой, въ которой дикія животныя играли главную роль) раздѣляться и расходиться въ стороны.

Такимъ образомъ, толпа зрителей могла направлять свои взоры по довольно длинной линіи, вмѣсто того, чтобы устремлять ихъ въ одно мѣсто. Борьба должна была охватывать болѣе широкое поле, развиваться при благопріятныхъ условіяхъ. Если бились двѣ партіи людей, то продолговатая арена была болѣе подходяща для этихъ битвъ въ миніатюрѣ, чѣмъ арена круглая. Впрочемъ, амфитеатры и театры предназначались не для однѣхъ только общественныхъ игръ и сценическихъ представленій: народъ собирался тамъ всякій разъ, когда надо было сообщить ему какую-нибудь новость, произнести рѣчь или произвести выборы, словомъ, всякій разъ, когда представлялась надобность въ народномъ собраніи; а эти случаи были не рѣдки при политической системѣ римлянъ. Такимъ образомъ, для амфитеатровъ была принята эллиптическая форма, какъ форма болѣе удобная, нежели круглая, и для игръ, и для произнесенія рѣчей, и для

народныхъ сходокъ. Если я останавливаюсь на этомъ расположеніи (которое, замѣтимъ, не измѣнялось болѣе съ тѣхъ поръ, какъ было признано наиболѣе удобнымъ), то собственно для того, чтобы указать на господствующій характеръ римскаго зданія, которое всегда являлось результатомъ самаго тщательнаго изученія потребностей, которое никогда не подчиняло своего основного плана тому, что въ наше время выдается за архитектурные законы, и что на самомъ дѣлѣ чаще всего только вноситъ путаницу и стѣсненіе въ осуществленіе плана. Представляются тысячи затрудненій, когда дѣло идетъ о постройкѣ на эллиптической площади такого обширнаго зданія, какъ Колизей. Сначала затрудненія въ планѣ, затѣмъ въ разбивкѣ его, въ постройкѣ; затрудненія въ цѣломъ и въ деталяхъ; потому что для постройки подобнаго зданія на кругломъ планѣ достаточно намѣтить на бумагѣ или на землѣ части его, четверть, одну восьмую, одну шестнадцатую всего; но на эллиптической площади необходимо отдѣльно изучить извѣстное количество этихъ частей, изъ которыхъ состоитъ четверть эллипсиса. Эти затрудненія не останавливаютъ римскаго архитектора, когда дѣло идетъ объ исполненіи программы, основанной на точномъ изученіи назначенія постройки. Вотъ это то общее расположеніе всего зданія, такъ искусно скомбинированное, прежде всего должно служить намъ примѣромъ, потому что ни у одного народа оно не обусловливало такъ исключительно общую архитектурную форму или скорѣе устройство зданія [1]).

---

[1]) Въ противоположность этому, наружный видъ зданія, его украшеніе возбуждаетъ справедливую критику. Извѣстно, что ограда Колизея состоитъ по фасаду изъ 4 этажей; три нижніе этажа имѣютъ въ себѣ по 80 полукруглыхъ аркадъ, между которыми находятся колонны—въ нижнемъ этажѣ дорійскія, во второмъ—іонійскія, въ третьемъ—коринѳскія. Четвертый этажъ состоитъ изъ коринѳскихъ пиластръ, между которыми продѣлано 40 квадратныхъ оконъ. Намѣреніе очевидно: внѣшности зданья хотѣли придать болѣе декоративный видъ. Прилаженное украшенье: вотъ къ чему свелъ архитекторъ тотъ греческій стиль, красота котораго признана преданіемъ и модой, и который онъ сочетаетъ съ римской аркой.

Римлянинъ никогда не колеблется: признакъ очень развитой цивилизаціи, которая все подчиняетъ общественной пользѣ. Римлянинъ приказываетъ, какъ господинъ, который хорошо знаетъ, чего онъ хочетъ и что ему нужно, и онъ умѣетъ заставить себѣ повиноваться, потому что заставляетъ себя понять. Послѣ него въ архитектурѣ нѣтъ болѣе ничего строго опредѣленнаго: правительства уже не приказываютъ искусствамъ, а сами художники толкуютъ, по мѣрѣ возможности, общія идеи, которыя имъ внушены. Они разсуждаютъ о стилѣ, занимаются тѣмъ или другимъ архитектоническимъ распорядкомъ, порицаютъ или хвалятъ извѣстную форму искусства; допускаютъ или отвергаютъ извѣстное преданіе; что же касается способа широко и правильно оцѣнивать архитектуру, который приличествуетъ великому народу, то объ этомъ они и не думаютъ, будучи довольны тѣмъ, что имъ предоставляютъ вытачивать профили, какія имъ нравятся, или помѣщать кое-гдѣ колонны и башенки!

Римскій разумъ идетъ инымъ путемъ, чѣмъ греческій. Грекъ увлечется своимъ художественнымъ чувствомъ, потому что взглянетъ на подчиненіе матеріальныхъ потребностей правиламъ искусства, какъ на нѣчто необходимое. Римлянинъ никогда не пуститъ художественныя правила, любовь къ абсолютной красотѣ, ранѣе удовлетворенія потребностей. Возьмемъ одинъ поразительный примѣръ. Посмотримъ на Аѳинскія или Элевзинскія Пропилеи: не подумаемъ ли мы, что это храмы? Не заставитъ ли внѣшній видъ

Даже болѣе, нагроможденіе стилей въ родѣ того, какъ это видно въ театрѣ Марцелла и въ Колизеѣ, есть простое отрицанье принциповъ греческой архитектуры. Такъ какъ стиль есть извѣстный рядъ отношеній, высчитанныхъ на основаніи діаметра колонны, рядъ, опредѣляющій всѣ размѣры зданія и дающій при извѣстной формѣ капители извѣстную высоту стержня и извѣстный промежутокъ между колоннами, то этотъ рядъ отношеній долженъ быть инымъ въ дорійскомъ и іонійскомъ, въ іонійскомъ и коринѳскомъ стилѣ. Но римскій архитекторъ придаетъ здѣсь всѣмъ колоннамъ одинаковый діаметръ, одинаковую высоту, одинаковые промежутки: это какія ни попало колонны, распредѣляемыя по произволу.

этихъ крѣпостныхъ воротъ принять ихъ за переднюю часть какого-нибудь священнаго зданія? Если бы не было трехъ воротъ, расположенныхъ въ стѣнѣ, сзади входнаго портика, то можно было бы принять эти сооруженія за переднюю часть какого-нибудь храма. Римляне никогда бы не придали входу въ крѣпость видъ храма. У нихъ каждое зданіе принимаетъ ту форму, которая есть вѣрное выраженіе данной потребности.

Віолле ле-Дюкъ.

(Entretiens sur l'architecture, т. I, стр. 131—139, P. 1863).

2.—Водопроводы и термы

Водопроводы, большинство которыхъ предшествуетъ періоду имперіи, можно, вмѣстѣ съ Пантеономъ, разсматривать какъ древнѣйшіе образцы истинно національной римской архитектуры [1]). Эти сооруженія встрѣчаются повсюду, гдѣ жили римляне, во Франціи, въ Греціи, въ Азіи, въ Африкѣ, въ Испаніи [2]).

Первой заботой римлянъ, гдѣ бы они ни утверждались, было доставить себѣ воду, не только пригодную для питья, но и прекрасную. Для того, чтобы питать Римъ, они разыскивали въ Сабинскихъ горахъ самые обильные источники

---

[2]) Кромѣ водопроводовъ въ собственномъ смыслѣ, каналы, требовавшіе громадныхъ силъ и средствъ, позволили римлянамъ буквально преобразить нѣкоторыя нездоровыя мѣстности, въ родѣ Понтинскихъ болотъ и бассейна рѣки По, и обратить ихъ въ плодородныя поля. Самъ Римъ, расположенный на неровной мѣстности, на нѣсколькихъ холмахъ, и пересѣкаемый рѣкой, много терпѣлъ отъ испареній, вредныхъ для здоровья жителей; но они поправили дѣло при помощи цѣлой сѣти каналовъ, которые, перерѣзавъ болотистыя лощины, впадаютъ въ главный каналъ, а этотъ послѣдній—въ Тибръ: главный каналъ, извѣстный подъ именемъ cloaca maxima, былъ, какъ мы уже говорили, произведеніемъ этрусскихъ инженеровъ; онъ отводилъ въ рѣку воды Капитолія и Палатина: онъ былъ длиною въ 320 м., а шириною въ 6 м. Онъ покрытъ сводомъ изъ квадратныхъ туфовыхъ камней. См. выше стр. 251.

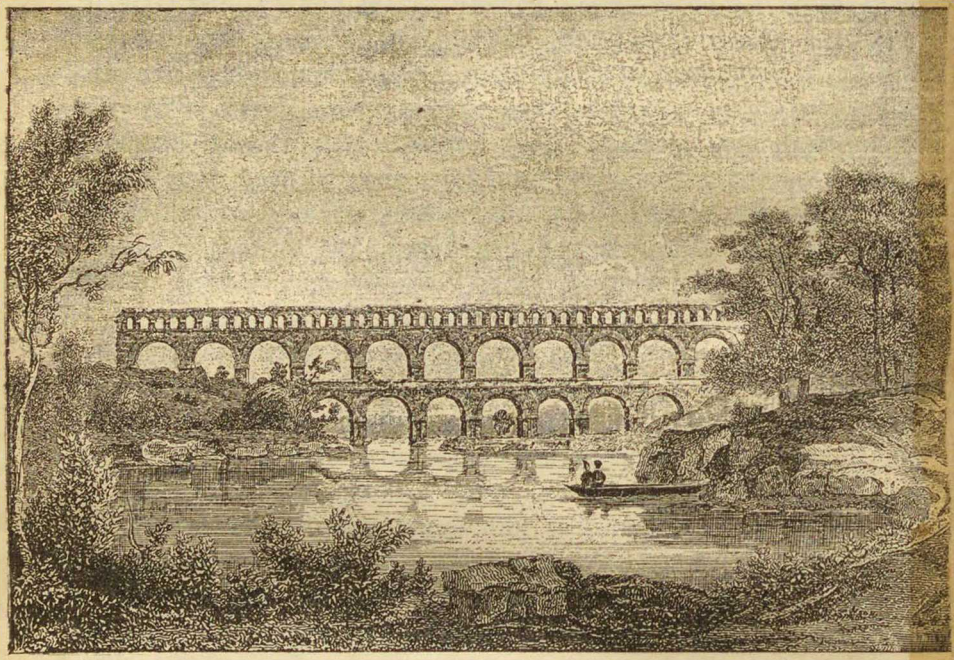
[2]) Напр. въ Сеговіи и въ Таррагонѣ.

и даже измѣняли теченіе потоковъ. Они проводили изъ нихъ воду въ громадные резервуары, откуда направляли ее въ городъ по искусственному каналу. Этотъ каналъ, сдѣланный изъ обтесанныхъ камней, песчаника или кирпича, былъ покрытъ плитами или сводами, а внутри покрывался слоемъ непроницаемаго цемента. Онъ располагался по незамѣтному и правильному склону. Если встрѣчались холмы, каналъ проходилъ по подземной галлереѣ, а если ему надо было проходить по долинѣ, онъ поднимался на аркады, которыя дѣлались болѣе или менѣе высокими, смотря по неровностямъ мѣста, и которыя, въ случаѣ нужды, можно было подстроить. Разсчитано, что въ окрестностяхъ Рима, въ древности было такимъ образомъ построено болѣе 30 килом. аркадъ. Иногда одна и та же система аркадъ проводила три различные канала, расположенные одинъ надъ другимъ и раздѣленные каменными переборками.

Во времена имперіи, въ эпоху Траяна, въ Римѣ было 9 водопроводовъ. Нѣкоторые изъ нихъ, напр. Aqua Marcia, построенный преторомъ К. Марціемъ Рексомъ въ 135 г. до Р. Х., и Aqua Virgo, построенный Агриппой, поправлены въ наше время и служатъ еще и теперь. Ихъ достаточно, чтобы сдѣлать изъ Рима одинъ изъ наилучше снабженныхъ водою городовъ міра, и тѣмъ не менѣе, они даютъ едва $^1/_{10}$ того, что давали всѣ древнеримскіе водопроводы. Одинъ изъ великолѣпнѣйшихъ и смѣлыхъ водопроводовъ есть водопроводъ, сдѣланный римлянами для города Нима и извѣстный подъ названіемъ Pont du Gard. Каналъ такой величины, что въ немъ можетъ идти человѣкъ, переброшенъ чрезъ долину, шириною въ 272 м. и возвышается на 49 м. надъ уровнемъ Гарда. Онъ расположенъ на трехъ этажахъ, изъ которыхъ каждый состоитъ изъ неодинаковаго числа аркадъ: первый изъ шести, второй изъ одиннадцати, третій изъ 37. Это разнообразіе, не говоря уже о томъ, что обезпечиваетъ прочность производитъ въ перспективѣ прекрасный эффектъ [1]). Гард·

[1]) Величественный видъ этого памятника произвелъ сильное впечатлѣніе на Ж. Ж. Руссо. „Это простое и благородное сооруженіе, пишетъ онъ,

скій мостъ служитъ еще образцомъ для такого рода работъ. Большая часть воды, издалека проводимой римлянами, пред-



Гардскій мостъ.

назначалась для снабженія общественныхъ бань, очень многочисленныхъ въ Римѣ со временъ республики и настолько огромныхъ, что однѣ изъ нихъ, бани Агриппы, требовали

поразило меня тѣмъ болѣе, что оно находится среди пустыни, гдѣ тишина и безлюдіе дѣлаютъ предметъ болѣе удивительнымъ и изумленіе болѣе живымъ... Спрашиваешь себя, какая сила перенесла такъ далеко отъ всякой каменоломни эти громадные камни и соединила руки столькихъ тысячъ людей въ такомъ мѣстѣ, гдѣ никто не обитаетъ. Я прошелъ по всѣмъ тремъ этажамъ этого виликолѣпнаго сооруженія, уваженіе къ которому почти не дозволяло мнѣ попирать его ногами. Отголоски моихъ шаговъ подъ этими громадными сводами звучали какъ бы громкій голосъ тѣхъ, которые строили это сооруженіе. Я терялся какъ насѣкомое въ этой громадинѣ. Я чувствоалъ, принижаясь, нѣчто такое, что возвышало мою душу, и я со вздохомъ говорилъ: „Отчего я не римлянинъ!“ (Confessions, кн. 6)

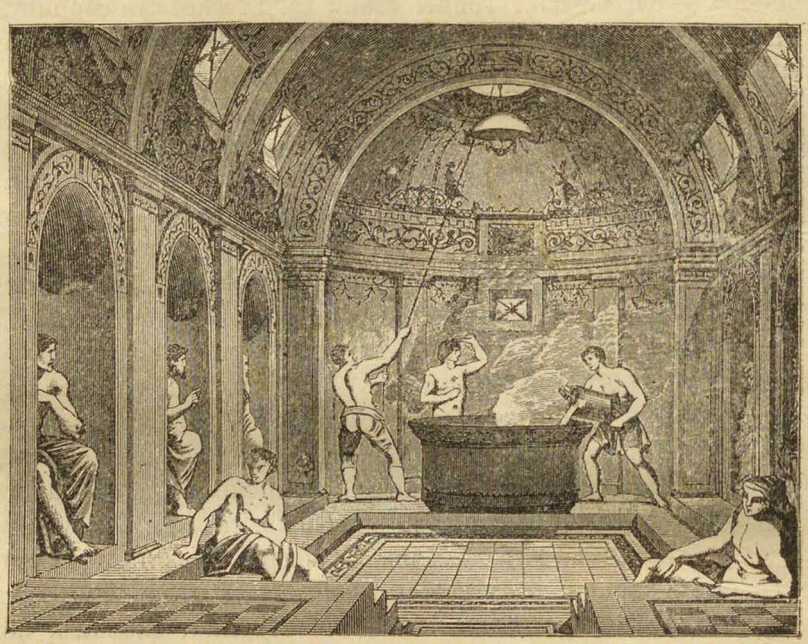
для себя постройку спеціальнаго водопровода, Aqua Virgo. Ихъ значеніе возросло еще болѣе во времена имперіи, когда римляне, не занимаясь государственными дѣлами и имѣя въ своемъ распоряженіи много свободнаго времени, обратили обыкновенную гигіеническую мѣру въ необходимое и каждодневное удовольствіе. Термы стали тогда мѣстами сборищъ, и тамъ было такое стеченіе народа, что воры назначали тамъ свиданіе другъ другу. Строить термы было средствомъ пріобрѣсти популярность, и мы видимъ, что величайшіе люди Рима, даже императоры, связывали свои имена съ огромными и дорогими зданіями, куда народъ могъ приходить ежедневно и даромъ, предаваться удовольствію освѣжать свое тѣло.

Какъ ни разнообразны были планъ и видъ этихъ общественныхъ бань, въ нихъ всегда находились почти одни и тѣ же главнѣйшія части: 1) баня тепловатая (Cella tepidaria), 2) баня горячая (Cella caldaria), 3) баня холодная (cella frigidaria), 4) зала для растираній и массажей (unctorium); 5) laconicum, или паровая баня [1]). Вокругъ этихъ группировались другія залы, болѣе или менѣе многочисленныя, смотря по размѣру и великолѣпію термъ: прихожія для рабовъ и свиты купальщиковъ; передбанники, раздѣвальни, гдѣ на стѣнахъ были гвозди для одежды; рестораны и лавочки; залы для чтенія, библіотеки, мѣста для прогулки; словомъ, всѣ удовольствія, способныя привлечь и удержать толпу. Чаще всего, все это завершалось греческой гимназіей [2]), заклю-

[1]) Называется такъ потому, что употребленіе ея было занесено изъ Лаконіи.

[2]) Римскія термы въ ихъ цѣломъ можно сравнить съ греческими гимназіями; однако есть между ними и существенныя отличія. Гуль и Конеръ (Das Leben der Griechen und Römer, ч. 2-я) говорятъ, что тѣлесныя упражненія никогда не занимали такого мѣста въ римскомъ воспитаніи, какъ въ греческомъ. Правда, по мѣрѣ знакомства римлянъ съ греческими нравами, они стали заимствовать и нѣкоторыя тѣлесныя упражненія. „Но агонистикъ не сдѣлался общимъ у римскаго народа; для него военное ремесло со всѣми его перепетіями было единственной школой физическаго воспитанія. И если иногда встрѣчаются въ общественныхъ римскихъ баняхъ мѣста для греческихъ агонистическихъ упражне-

чающей въ себѣ портики и сады, экседры для сидѣнья, стадіи для бѣганья, палестры—для упражненія въ борьбѣ, сферистеріи—для игры въ мячъ, комнаты для умащенія масломъ (elaiotheria), наконецъ, бассейнъ холодной воды для плаванья.



Реставрированный лаконинъ.

Въ Помпеѣ нѣсколько хорошо сохранившихся развалинъ даютъ возможность видѣть большую часть этихъ отдѣленій [1]). Но только съ большимъ усиліемъ воображенія мы можемъ

ній, то они имѣютъ значеніе второстепенное. Въ греческихъ гимназіяхъ упражненія были на первомъ планѣ, бани—на второмъ. Въ римскихъ термахъ, наоборотъ, бани были главнымъ дѣломъ; мѣста, отведенныя для упражненій, были мѣстами второстепенными".

[1]) Помпейскія термы, открытыя въ 1824 г., представляютъ большое разнообразіе и имѣютъ громадное значеніе для реставраціи этого рода памятниковъ, столь обширныхъ, что одинъ древній писатель сравнивалъ ихъ съ цѣлой провинціей.

въ настоящее время представить себѣ такія знаменитыя термы, какъ термы Тита, Каракаллы, Діоклетіана въ Римѣ. Термы Каракаллы [1]), громадныя развалины которыхъ возбуждаютъ еще удивленіе, занимали квадратъ, сторона котораго равна 341 м. Залы въ нихъ были обширны и украшены лучшими сортами мрамора: въ мусорѣ найдено нѣсколько сотенъ статуй.

Если мы не можемъ уловить все это великолѣпіе, то остатковъ этихъ знаменитыхъ термъ вполнѣ достаточно для того, чтобы дать намъ понятіе о конструкціи всѣхъ этихъ строеній, многочисленныя залы которыхъ были какъ бы заключены въ сѣть трубъ и протоковъ. Полъ, потолокъ, стѣны—все это было съ пустотами и давало проходъ водѣ, которая, то въ видѣ пара, то горячая или тепловатая, то ледяная, нагрѣвала или охлаждала стѣны различныхъ комнатъ, и, сдѣлавъ тысячу оборотовъ, выходила изъ этого лабиринта, чтобы попасть въ видѣ мощной струи въ мраморные или порфировые бассейны, распредѣлиться по резервуарамъ и потеряться въ водоемахъ.

Ж Марта.

(Manuel d'archeologie etrusque et romaine, стр. 158—162 P.)

3.—Колонна Траяна [2]).

Колонна, предназначенная увѣковѣчить воспоминаніе о побѣдахъ, одержанныхъ Траяномъ надъ варварами, была воздвигнута архитекторомъ Аполлодоромъ; онъ окончилъ ее

---

[1]) См. реставраціи Пиранези, Камерона и Абель Блуэ.

[2]) Римляне отдавали особенное предпочтеніе двумъ формамъ коммеморативныхъ памятниковъ: тріумфальнымъ аркамъ и колоннамъ. Между первыми одной изъ знаменитѣйшихъ была арка Тита, построенная послѣ взятія Іерусалима, при входѣ на форумъ. Она состоитъ изъ одной вы-

около 104 года по Р. Х. [1]) Этотъ памятникъ, до сихъ поръ еще существующій, весь сдѣланъ изъ бѣлаго мрамора; онъ состоитъ изъ четыреугольнаго пьедестала, колонны съ базой и капителью и верхняго украшенія или акротерія, на которомъ была помѣщена статуя тріумфатора. Высота всего памятника около 39 метровъ; діаметръ колонны почти 4 м. 174.

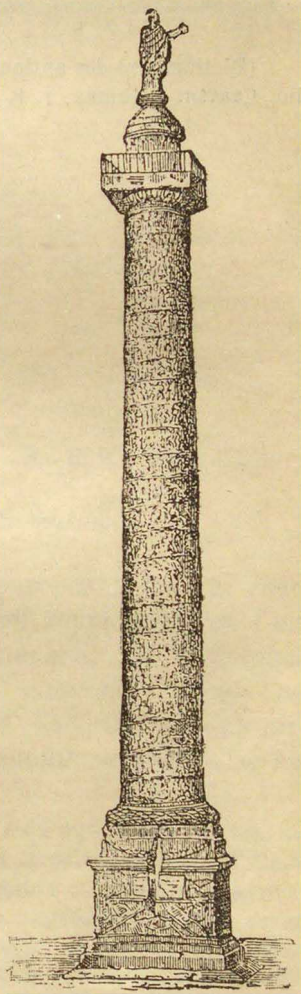
Общими своими формами Траянова колонна относится болѣе къ тосканскому, [2]) чѣмъ къ дорійскому стилю. Она покоится на пьедесталѣ, база и карнизъ котораго украшены крайне изобильно; поверхность ихъ покрываютъ тонко вырѣзанные листья, витыя ленты, плетенки, жемчужины, яйцеобразныя украшенія и сердечки. Въ этой подставкѣ продѣлана дверь, надъ которой находится посвятительная таблица съ крылатыми Побѣдами по сторонамъ. Два пояса барельефовъ образуютъ такъ называемый стулъ или среднюю часть пьедестала; тутъ представлена добыча, взятая у побѣжденныхъ; копья, топоры, стрѣлы, луки, колчаны, шлемы и щиты очень искусно переплетены и расположены въ видѣ какъ бы трофеевъ. Надъ карнизомъ пьедестала находится „обратный полужолобокъ“, надъ которымъ видна гирлянда дубовыхъ листьевъ. База колонны состоитъ изъ квадратнаго плинтуса, углы котораго украшены орлами, держащими

сокой арки, заключенной между двумя массивами, украшенными небольшими плоскими нишами и коринѳскими колоннами, которыя поднимаются на общемъ цоколѣ. Наличникъ раздѣленъ мощнымъ замо́чнымъ камнемъ свода. Поверхъ карниза съ консолями возвышается большой аттикъ, средина котораго вся занята посвятительной надписью. Колонны Титовой арки представляютъ первый извѣстный намъ примѣръ сложныхъ капителей (соединеніе акантовъ коринѳской колонны съ волютами и деталями іонійской). Что касается до коммеморативныхъ колоннъ, то древнѣйшей колонной въ Римѣ была колонна Дуилія, напоминавшая о первой морской побѣдѣ, одержаной надъ карѳагенянами. Но Траянова колонна безъ всякаго сравненья самая красивая изъ всѣхъ когда-либо воздвигнутыхъ. Она и до сихъ поръ возвышается рядомъ съ развалинами Ульпіевой базилики; извѣстно, что ее взялъ за образецъ архитекторъ Вандомской колонны.

[1]) Фрёнеръ, хранитель Луврскихъ древностей, издалъ въ 1872 году великолѣпную монографію о Траяновой колоннѣ.

[2]) О выраженіе „тосканскій стиль“ см. выше.

въ когтяхъ концы дубовой гирлянды. Надъ этимъ плинтусомъ находится полукруглый валъ, украшеный настельными листьями. На стержнѣ колонны, снизу до верха расположены, въ видѣ спиральнаго пояса, барельефныя изображенія главныхъ эпизодовъ Траяновыхъ экспедицій. Около 2500 фигуръ входятъ въ составъ этихъ скульптурныхъ изображеній. Надъ базой и подъ капителью стержень украшенъ 25 каннелюрами. Рядъ жемчужинъ, эхинъ изъ яйцеобразныхъ украшеній и четыреугольный абакъ образуютъ капитель колонны. Находящаяся надъ абакомъ бронзовая баллюстрада окружаетъ акротерій, служившій подножіемъ статуѣ Траяна. [1]) Этого рода пьедесталъ, имѣющій круглую форму, меньше діаметромъ, чѣмъ стержень колонны; онъ оканчивается полусферической поверхностью, которую покрываютъ орнаменты въ видѣ чешуи.



Колонна Траяна.

Внутри Траянова колонна имѣетъ пустоту; дверь, находящаяся съ пьедесталѣ, открываетъ доступъ къ винтовой лѣстницѣ, расположенной около глухого стержня (cochlia); откуда—названіе colonna cochlis, которымъ она обозначается; лѣстница ведетъ на платформу, которой оканчивается абакъ капители. Эта лѣстница состоитъ изъ 182 ступеней; колонна состоитъ изъ 25 горизонтально положенныхъ рядовъ мрамора.

[1]) Въ 1587 году она была замѣнена бронзовой статуей Св. апостола Петра.

Прахъ Траяна былъ помѣщенъ въ погребальной комнатѣ подъ пьедесталомъ колонны [1]).

Ш. Шипье.

(Dictionnaire des antiquitès grecques et romaines de Daremberg et Saglio. Статья: Columna, т. 1, стр, 132).

---

[1]) На основаніи довольно проблематичнаго преданія нѣкоторые авторы считали возможнымъ утверждать, что останки императора были заключены въ шаръ подъ статуей.

ГЛАВА VII.

Римская скульптура [1]) и живопись.

1.— Статуя Августа въ Ватиканѣ.

Иногда древніе говорятъ объ императорской виллѣ, которую Ливія построила на Вейнентинской территоріи, въ 9 миляхъ отъ Рима, около Фламиніевой дороги, на возвышенномъ мѣстѣ, господствующемъ надъ долиной Тибра. Она называлась также куриной виллой (ad Gallinas), потому что тамъ сохранялись бѣлыя куры въ воспоминаніе чуда, въ ко-

[1]) Независимо отъ греческой скульптуры въ Римѣ,—скульптуры, которой мы обязаны сражающимся гладіаторомъ Агазіада Эфесскаго, Бельведерскимъ Торсомъ, Фарнезскимъ Геркулесомъ и Венерой Медицейской,—во времена имперіи развивалась чисто римская анонимная скульптура, анонимная потому, что ни одна подпись артиста не позволяетъ намъ въ данномъ случаѣ различать школъ, хотя стиль ея оригиналенъ и характеръ очень своеобразенъ. Лучшая эпоха римской скульптуры относится ко временамъ Цезарей, Флавіевъ и Антониновъ. Къ числу этихъ мраморовъ относятся: статуи боговъ, вообще греческаго типа; фигуры аллегорическія, портреты и барельефы или историческіе, или надгробные. Портретный жанръ, второстепенный у грековъ особенно до Лизиппа, есть жанръ преимущественно римскій: портреты императоровъ изобиловали въ Римѣ и въ провинціяхъ.

торомъ Ливія, тогда невѣста Октавія, видѣла предсказаніе своей судьбы. Развалины этой виллы, найденныя въ мѣстѣ, называемомъ въ настоящее время Prima Porta, были раскопаны въ 1863 году, и тамъ нашли, кромѣ многихъ комнатъ, украшенныхъ живописью, прекрасную статую Августа.

Императоръ изображенъ во весь ростъ, въ своемъ вооруженіи, въ позѣ, встрѣчающейся на большомъ числѣ памятниковъ, а въ частности на монетахъ и на барельефахъ Траяновой колонны: это поза полководца, говорящаго рѣчь своимъ солдатамъ. Онъ медленно приближается къ краю трибуны и правой рукой дѣлаетъ величественный жестъ, сопровождая его взглядомъ, какъ бы для того, чтобы прослѣдить до крайнихъ предѣловъ своей аудиторіи за произведеннымъ имъ впечатлѣніемъ.

Извѣстно, что статуи—портреты въ римскомъ искусствѣ раздѣляются на 2 категоріи. Различаютъ статуи, называемыя ахиллесовскими, которыя, сохраняя въ лицахъ характеристическія черты, всегда сдѣланы въ условномъ и идеальномъ духѣ (люди изображены въ этомъ случаѣ нагими, что составляетъ какъ бы принадлежность героическихъ личностей), и статуи иконическія, т.-е. тѣ, которыя представляютъ дѣйствительное живое изображеніе лица, какимъ оно представляется въ обыкновенной жизни съ аксессуарами его костюма и аттрибутами его званія. И тотъ и другой родъ извѣстны по многочисленнымъ примѣрамъ. Статуя изъ Prima Porta—смѣшаннго характера. Она относится къ иконическимъ портретамъ въ томъ смыслѣ, что императоръ представленъ при проявленіи своей верховной власти и въ костюмѣ императора, верховнаго вождя римскихъ армій. Но въ то же время онъ босикомъ, что противорѣчитъ правильности его костюма и до извѣстной степени напоминаетъ наготу ахиллесовскихъ статуй. Еще болѣе, на трибунѣ, съ которой онъ долженъ произносить рѣчь, находится маленькій амуръ, сидящій на дельфинѣ, что противорѣчитъ не только дѣйствительности, но и правдоподобію. Въ соединеніи этихъ несходныхъ элементовъ есть разсчитанная нерѣшительность, которая есть не что иное, какъ искусно прикрытая лесть.

Скульпторъ съ намѣреніемъ оставляетъ зрителя въ неизвѣстности: что это — портретъ человѣка или бога? Бога, но Августъ еще не былъ имъ, такъ какъ онъ живъ; но онъ почти что богъ, онъ можетъ и долженъ быть имъ, потому что онъ изъ героическаго рода, изъ рода Юла и Энея, и уже амуръ сопутствуетъ ему, амуръ, подобно ему происшедшій отъ Венеры.

Стиль изваянія прекрасенъ, особенно если сравнить его съ безчисленными дошедшими до насъ портретами императоровъ, которые, по большей части, имѣютъ видъ тяжелый, незначительный или надутый [1]). При видѣ величія этой позы, простоты этого жеста, естественной непринужденности этой походки, наконецъ, тщательной отдѣлки, чувствуется, что въ эпоху, когда была изваяна эта статуя, преданія греческаго искусства не погибли еще въ Римѣ. Далеко еще было то время, когда пластика, обязанная удовлетворять требованіямъ всеобщаго раболѣпства, увеличивала количество изображеній государей и нисходила на степень банальной промышленности, отданной въ руки обыкновеннымъ ремесленникамъ [2]). Произведеніе, очевидно, принадлежитъ какому-то художнику, современнику Августа, притомъ художнику съ именемъ!

---

[1]) Римскіе бюсты временъ имперіи также могутъ быть отнесены то въ одну, то въ другую изъ указанныхъ категорій: есть бюсты идеализированные—въ родѣ бюста Коммода, представленнаго въ видѣ Геркулеса, съ львиной шкурой на головѣ и рукахъ; и бюсты обыкновенные, изображающіе въ натуральномъ видѣ императоровъ, императрицъ и ихъ родственниковъ (бюсты Агриппы, Нерона, Вителія, Луція Вера, усыновившаго Марка Аврелія, Марцелла и пр).

[2]) Въ эпоху упадка римскіе портреты были дѣломъ фабрикантовъ, торговавшихъ бюстами и статуями, и у которыхъ ассортиментъ возобновлялся съ каждой перемѣной правленія. Ж. Марта (Archeologie etrusque et romaine) сообщаетъ по этому случаю интересныя подробности: всѣ эти статуи были безъ головъ: „мѣсто было свободно и надо было только приставить то, что можно назвать головою дня“. Начиная съ Антониновъ стиль испортился и сталъ тяжелѣе; борода, которую по обычаю брили во времена Цезарей и которую ввелъ въ моду Адріанъ, является предметомъ, на который ваятели обращаютъ чрезмѣрное вниманіе въ ущербъ лѣпки лица.

Мы его не знаемъ, но самый фактъ, что онъ исполнилъ портретъ царствующаго императора для виллы императорской фамиліи, уже свидѣтельствуетъ въ пользу его значенія.

Статуя Августа (Ватиканъ).

Если въ отношеніи изящества и гармоніи своихъ частей статуя изъ Prima Porta, въ общемъ, имѣетъ въ себѣ нѣчто эллинское, она все-таки сдѣлана въ духѣ, совершенно несогласномъ съ духомъ греческаго искусства. Въ ней есть нѣкоторыя черты, принадлежащія собственно искусству италійскихъ народовъ. Эти черты состоятъ въ заботѣ объ истинныхъ, характерныхъ, индивидуальныхъ деталяхъ при изображеніи человѣческой фигуры; въ тщательномъ и упорномъ отыскиваніи матеріальной правильности. Тогда какъ греки, прежде всего, стараются изобразить прекрасное движеніе, вылѣпить прекрасную форму, представить взорамъ или изящество женскаго или юношескаго тѣла, или гибкую энергію атлета, этрусскіе, а за ними римскіе ваятели стараются воспроизвести не то, чѣмъ тѣло кажется красивымъ, а то, чѣмъ оно отличается отъ другихъ [1]). Они создаютъ его портретъ по возможности схожій. Они одинаково изображаютъ въ немъ и недостатки, и качества, уродство и красоту. Они ничего не упускаютъ изъ того, что ему принадлежитъ, и для до-

[1]) Римское искусство есть искусство реалистическое; портретисту не достаточно общаго сходства, онъ старается выразить живую правду лица: и греки никогда не имѣли такого пристрастія къ изображенію складокъ рта, морщенья бровей и мельчайшихъ морщинъ.

вершенія сходства изображаютъ его такимъ, какимъ видятъ его повседневно, т.-е. одѣтымъ [1]), а не обнаженнымъ, въ его обычномъ нарядѣ, съ его прической и украшеніями. И римская пластика кое-что сохраняетъ изъ этого, какъ это можно видѣть въ данномъ случаѣ.

Взгляните, для примѣра, насколько жива голова Августа. Прекрасно чувствуется эта спокойная красота, эта величественная ясность, о которой говоритъ Светоній, и въ особенности это однообразіе выраженія, которое никогда не измѣнялось, ни во время молчанія, ни при разговорѣ. Художникъ очень ясно отмѣтилъ характерныя черты физіономіи и, въ частности, дѣйствіе этихъ ясныхъ и блестящихъ глазъ, странный блескъ которыхъ поражалъ современниковъ и въ которые не рѣшались смотрѣть прямо. Онъ не довольствовался общимъ сходствомъ; онъ хотѣлъ представить императора въ опредѣленномъ возрастѣ, въ томъ зрѣломъ возрастѣ, когда черты лица дѣлаются опредѣленны, но лицо еще не изборождено морщинами. Мало того, имѣя нужду дать ему вооруженіе, онъ рѣшился воспроизвести не какой-нибудь панцырь вообще, а панцырь опредѣленный, въ родѣ того, который Августъ, безъ сомнѣнія, обыкновенно носилъ въ это время при офиціальныхъ церемоніяхъ. Онъ не только изобразилъ его общій видъ, но и всѣ детали, чеканные и высѣченные рельефы, отдѣлку, петли, ремни съ бахромой Въ отдѣлкѣ его нѣтъ недостатковъ, это—чудо точности. Почти представляется, что передъ нами металлическій оригиналъ. И для довершенія точности, всѣ части панцыря, какъ впрочемъ и вся статуя раскрашены, какъ было въ дѣйствительности. Найдены слѣды краски на туникѣ, на нѣкоторыхъ рельефахъ кирасы, на бахромѣ, на хламидѣ, наконецъ, на лицѣ, въ глазахъ. Эта полихромія еще болѣе содѣйствовала сходству портрета [2])

---

[1]) Римляне были также очень искусны въ изображеніи одеждъ: аллегорическая статуя Pudicitia (въ Ватиканѣ) особенно замѣчательна въ этомъ отношеніи

[2]) Часто полихромія получалась въ статуяхъ—какъ и въ памятникахъ архитектуры—отъ употребленія и сближенія разноцвѣтныхъ мрамо-

Фигуры, вылѣпленныя на панцырѣ [2]) имѣютъ историческое значеніе. Узнано, что группа въ центрѣ композиціи, т.-е. главная группа, изображаетъ возвращеніе римскихъ орловъ, отнятыхъ парѳянами у Красса. Если еще остается нѣкоторое сомнѣніе относительно значенія собаки, намекъ или на вѣрность, обѣщанную парѳянами, или на мирный характеръ событія, все-таки смыслъ сцены не возбуждаетъ никакого сомнѣнія. По правую и лѣвую сторону сидитъ по варвару и, повидимому, оплакиваютъ свое пораженіе, такимъ образомъ представляя изъ себя символъ окончательнаго подчиненія Германіи и Галліи. Ниже видна аллегорическая фигура Земли или Изобилія между Аполлономъ и Діаной, изъ которыхъ одинъ—на грифонѣ, другая—на лани. Въ верхнемъ поясѣ Небо —въ видѣ старца—открываетъ солнечный дискъ, поднимающійся въ пространство въ предшествіи Росы и Авроры. Соединеніе этихъ различныхъ сценъ даетъ извѣстныя хронологическія данныя, и можно указать, почти точно, дату, къ которой слѣдуетъ отнести этотъ панцырь, а слѣдовательно, и статую. Они не могли явиться ранѣе 734 г. отъ основанія Рима (20 г. до Р. Х.); въ этомъ году, какъ говорятъ историки, были возвращены знамена Красса. Они не могли быть сдѣланы и много позже. Въ самомъ дѣлѣ, въ 734 году Августу было 43 года; между тѣмъ статуя изображаетъ человѣка въ полной силѣ своей зрѣлости, между 40 и 50 годами. Болѣе того, рельефы панцыря точно указываютъ эпоху царствованія Августа, ознаменованную празднованьемъ столѣтнихъ игръ [1]) въ честь Аполлона и Діаны

ровъ; бюстъ Коммода (въ Луврѣ) представляетъ интересный образецъ этой системы.

[2]) На роскошномъ вооруженіи у римлянъ металлъ прикрывался рельефными фигурами и золотой и серебряной насѣчкой: это-то и воспроизвелъ творецъ статуи Августа.

[1]) Столѣтнія игры Августа были предметомъ глубокихъ изслѣдованій нѣмецкаго эпиграфиста Момзена и Гастона Буасье (La religion Romaine d Auguste aux Antonins, и особенно Jeux seculaires d'Auguste въ Revue des deux Mondes, 1 марта 1892). Рядъ надписей, въ недавнее время открытыхъ въ Римѣ, на лѣвомъ берегу Тибра, относится именно къ этому

(737 г. отъ осн. Р., 17 до Р. Х.), эпоху спокойствія и надеждъ, когда всѣ войны, внѣшнія и внутреннія, прекратились, когда мудрые законы возродили римское общество, взволнованное и распущенное, когда наконецъ, все возвѣщало зарю новой эры, эры мира, плодородія и изобилія.

О Райе.

(Monuments de l'art antique, томъ II, Р.).

старинному установленію, къ столѣтнимъ играмъ, искусно возстановленнымъ Августомъ съ цѣлію отмѣтить начало новаго режима и дать имперіи родъ религіознаго освященія. Для того, чтобы доказать, что игры должны быть именно въ то время, къ которому ихъ хотѣли пріурочить, призвали авторитетъ сивиллиныхъ предсказаній. Но на самомъ дѣлѣ, если Августъ выбралъ 737 годъ, то это потому, какъ указалъ Буассье, что какъ разъ въ то время возобновлялись его полномочія: это былъ естественный предлогъ для общественныхъ увеселеній, и онъ этимъ воспользовался, чтобы дать римлянамъ зрѣлище одного изъ грандіознѣйшихъ празднествъ, на которыхъ только присутствовалъ міръ до Рождества Христова.—„Естественно думать, пишетъ еще авторъ, что люди изъ всѣхъ странъ, созванные могущественнымъ императоромъ для того, чтобы присутствовать на этихъ празднествахъ, стеклись сюда толпами. Моментъ былъ удобенъ для посѣщенія Рима. Древній городъ молодѣлъ, и Августъ, нашедшій его кирпичнымъ, обращалъ его уже въ мраморный. Большинство великихъ сооруженій, имъ предпринятыхъ, были уже окончены или близки къ окончанію. Базилика Юлія, остатки которой вызываютъ въ насъ изумленіе, поднимала 9 колоннъ на одной изъ сторонъ древняго форума. Немного далѣе воздвигался новый форумъ съ портиками и статуями вокругъ храма Марса Мстителя. На Палатинѣ, жилище государя и храмъ Аполлона были окончены уже 10 лѣтъ тому назадъ. На пустыхъ мѣстахъ Марсова поля на всякомъ шагу воздвигались новыя зданія: Septa Julia, родъ мраморной стѣны для гражданъ во время выборовъ, портикъ Октавія съ своими богатыми библіотеками; театръ Марцелла. Повсюду царила горячка украшенія и перестройки, которую мы съ трудомъ можемъ себѣ представить. Въ одинъ годъ Августъ поправилъ или перестроилъ 80 храмовъ, потерпѣвшихъ отъ времени или гражданскихъ войнъ. Нетрудно представить себѣ эффектъ, который должны были производить на иностранцевъ и красота этого города, который, казалось, возродился, и зрѣлище игръ, „подобныхъ которымъ никто не видѣлъ и никто не долженъ былъ видѣть вторично“.

2.—Историческіе барельефы[1]).

Историческіе барельефы создавались въ особомъ духѣ и въ стилѣ совершенно противоположномъ лучшимъ традиціямъ эллинскаго барельефа. Ваятели лучшей греческой эпохи, пользуясь барельефомъ, какъ декоративнымъ аксессуаромъ, предназначеннымъ, съ помощью нѣсколькихъ профилей, скрашивать однообразіе стѣны какого-нибудь памятника, обращались съ нимъ просто и ясно: фигуръ было немного, и поэтому онѣ были легко различимы; онѣ мало выдавались, настолько, насколько только было нужно для архитектурныхъ орнаментовъ; наконецъ, онѣ представлялись на одномъ и томъ же планѣ, что было естественно, такъ какъ предполагалось, что онѣ прилажены къ стѣнѣ; композиція была какъ бы ограничена въ глубину ровной поверхностью. Ничего подобнаго нѣтъ въ римскихъ историческихъ барельефахъ. Здѣсь фигуры почти всѣ выдѣляются на фонѣ, какъ кругло-выпуклыя фигуры, и такъ многочисленны, такъ скучены, что наполняютъ и загромождаютъ рамку. Если напр. посмотрѣть на жертвоприношеніе, взятое съ арки Марка Аврелія[2]), то окажется, что какъ будто старались изобразить на самомъ незначительномъ пространствѣ какъ можно болѣе лицъ, какъ бы для того, чтобы дать впечатлѣніе толпы, окружавшей императора при этой торжественной церемоніи, и сдѣлать изъ этой сцены картину самой захватывающей реальности. Фона не видно; но что же изъ этого? Въ самомъ дѣлѣ, фонъ не изображаетъ, какъ въ Партенонѣ, ту ровную поверхность, подобіе стѣны, предъ которой проходили изящные силуеты мужчинъ, женщинъ и лошадей; это открытая перспектива. Вотъ на заднемъ планѣ Капитолійскій храмъ и сосѣдніе съ нимъ памятники. Мы находимся на вольномъ воздухѣ, у насъ передъ глазами

---

[1]) Извѣстно, что Римляне любили воздвигать памятники съ характеромъ коммеморативнымъ, обыкновенно съ цѣлью увѣковѣчить память о тріумфѣ.

[2]) Отъ арки Марка Аврелія сохранились только фрагменты, собранные по преимуществу въ Капитоліи.

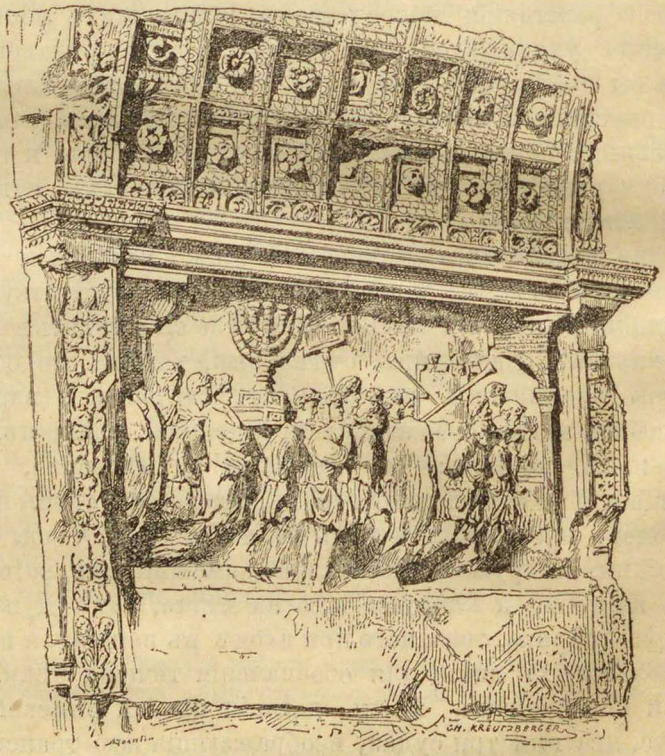
не декоративный поясъ фигуръ, а композиція, которая, подобно живописи, допускаетъ различную степень глубины и не имѣетъ иного предѣла, кромѣ фиктивнаго горизонта. То же замѣчаніе можно сдѣлать о барельефахъ Траяновой колонны. Каждая изъ 114 сценъ, въ видѣ спирали окружающихъ стержень колонны, есть картина, развертывающаяся на обширномъ пространствѣ страны. Есть такія, которыя изображаютъ оба берега Дуная, а также битвы, происходившія на каждомъ берегу: дѣйствительное разстояніе между фигурами передняго и задняго плана иногда болѣе километра. Словомъ, композиція—живописная.

Не слѣдуетъ, конечно, ожидать тамъ сохраненія всѣхъ законовъ перспективы. Скульпторъ не имѣлъ намѣренія производить оптическій эффектъ или давать настоящую иллюзію разстоянія посредствомъ убѣгающихъ линій и постепенно уменьшающихся фигуръ. Болѣе отдаленныя не были бы достаточно отчетливы. Онъ довольствовался условной перспективой, которая состояла въ томъ, что болѣе отдаленныя фигуры дѣлались нѣсколько меньше и въ томъ, что онѣ располагались въ верхней части рамы, надъ головами ближайшихъ.

Если перспектива условна, то также условна и манера изображать каждый эпизодъ. Совершенно отсутствуютъ безпорядочныя стычки, какъ можно было бы ожидать въ батальной картинѣ. Напротивъ, отдѣльныя, хорошо подобранныя группы всадниковъ, пѣхотинцевъ, стрѣлковъ, варваровъ, убѣгающихъ или сражающихся, раненыхъ, женщинъ, дѣтей, просящихъ пощады; въ одномъ углу мѣстечко, изображающее собою осажденный городъ, а на гребнѣ стѣны нѣсколько головъ проходящихъ тамъ солдатъ; тутъ, чтобы указать на важныя сооруженія, нѣсколько каменщиковъ, которые несутъ кирпичи и кладутъ ихъ на мѣсто, тамъ Дунай подъ видомъ старика, лежащаго при входѣ въ пещеру, и нѣсколько волнистыхъ линій для обозначенія теченія рѣки, на которой переброшенъ мостъ, дающій пройти римской арміи; далѣе, два или три судна, изображающія всю транспортную флотилію. Другіе эпизоды изображены также просто и со-

кращенно. Не обременяя деталями и аксессуарами, которые ограничены самымъ необходимымъ, различныя композиціи даютъ намъ возможность присутствовать при послѣдовательныхъ моментахъ экспедиціи, со дня перехода чрезъ границу до окончательной побѣды. Мы слѣдуемъ за легіонами въ ихъ походѣ, въ лагеряхъ, на зимнихъ квартирахъ, на поляхъ битвы; мы видимъ всѣ дѣйствія императора, то обращающагося съ рѣчью къ солдатамъ, то предводительствующаго ими, то приносящаго жертву, то щадящаго безоружныхъ враговъ и усмиряющаго страну, то возвращающагося съ тріумфомъ.

Съ точки зрѣнія искусства, этотъ способъ пониманія барельефа неособенно удаченъ, потому что онъ измѣняетъ



Арка Тита. Солдаты, несущіе семисвѣчникъ.

сравнительные размѣры предметовъ и искажаетъ фигуры; но для скульптора—исторіографа онъ имѣетъ преимущество: онъ позволяетъ въ ограниченномъ пространствѣ помѣщать множество сценъ и въ нѣсколькихъ ясныхъ образахъ показывать многочисленныя перепетіи продолжительной войны. Живописность цѣлаго принесена въ жертву; но каждый эпизодъ, изображенный въ нѣсколькихъ существенныхъ чертахъ, поразительно вѣренъ. Детали точны; всѣ положенія выразительны; лица имѣютъ этнографическій характеръ и соотвѣтствующее выраженіе. Что касается костюмовъ, вооруженія людей и лошадей, и всѣхъ матеріальныхъ аксессуаровъ, то они такъ вѣрно воспроизведены, что на Траяновой колоннѣ можно было бы собрать цѣлый военный римскій музей. Вотъ эти-то качества и придаютъ такое значеніе этимъ барельефамъ, которые, какъ скульптурныя произведенія, посредственны. Тѣ же условные принципы композиціи встрѣчаются на барельефахъ Антониновой колонны[1]). Одинъ изъ барельефовъ на цоколѣ, гдѣ видны конскія состязанія, произведенныя при погребеніи Антонина, напоминаетъ нѣкоторыя произведенія нашей народной живописи, гдѣ въ ряду поясовъ, расположенныхъ другъ подъ другомъ, представлены послѣдовательныя группы длинной процессіи[2]).

На барельефахъ арки Септимія Севера[3]), на форумѣ, живо-

---

[1]) Колонна Антонина изображала главнымъ образомъ побѣды Марка Аврелія надъ маркоманами; она во всѣхъ отношеніяхъ ниже Траяновой колонны.

[2]) Барельефы арки Тита, воздвигнутой (у подошвы Палатина) въ память взятія Іерусалима, и которую архитекторы признаютъ самой изящной изъ тріумфальныхъ арокъ, должны быть поставлены ниже изваяній на всѣхъ другихъ тріумфальныхъ аркахъ; большіе барельефы, украшающіе самый пролетъ арки, ниже лопатки свода, представляютъ: одинъ —побѣду, вѣнчающую Тита, стоящаго на квадригѣ, другой—несеніе тріумфальной добычи, именно, знаменитаго іерусалимскаго семисвѣчника; это самые главные барельефы. (См. рис. выше).

[3]) Она воздвигнута на via sacra, у подошвы Капитолія, въ честь Септимія Севера и его сыновей послѣ побѣды, одержанной надъ парѳянами, арабами и адіабенитами.

писная условность доведена до крайней степени. Одна и та же рама обнимаетъ, какъ всегда, не нѣсколько сотъ метровъ горизонта, а цѣлую страну, всю провинцію. Четыре или пять сценъ, не имѣющихъ между собою никакой связи, расположены одна подъ другою въ видѣ болѣе или менѣе правиль-

Берельефы съ арки Константина.

ныхъ поясовъ, и каждая представляетъ особый этапъ войны императора противъ персовъ въ бассейнѣ Тигра и Ефрата. О правдоподобіи заботятся все менѣе и менѣе.

Но надо также сказать, что въ эту эпоху искусство пришло въ сильный упадокъ. Эти барельефы есть дѣло обыкновенныхъ ремесленниковъ.

Начавшись такимъ образомъ въ третьемъ вѣкѣ, паденіе идетъ затѣмъ быстрѣе и заканчивается въ слѣдующемъ вѣкѣ. Лишь для памяти можно указать на барельефы Константиновой арки [1]). Тутъ не извѣстны самыя элементарныя традиціи скульптуры. Не только не умѣютъ болѣе скомпоновать барельефъ, но не умѣютъ даже вылѣпить простую фигуру. Головы грубы, плоски, безъ выраженія; тѣла коренасты и

[1]) Съ точки зрѣнія и архитектуры, и скульптуры, арка Константина, воздвигнутая, какъ извѣстно, послѣ его побѣды надъ Максентіемъ и расположенная между Палатиномъ и Колизеемъ, представляетъ поразительный примѣръ немощи восточной имперіи, принужденной грабить лучшіе изъ прежнихъ памятниковъ, чтобы изъ ихъ фрагментовъ воздвигать новые. Въ самомъ дѣлѣ, колонны, антаблементы и почти всѣ изваянія, а именно большіе барельефы центральнаго пролета (есть 3 пролета), барельефы аттика, круглые барельефы надъ малыми арками и фигуры Даковъ надъ колоннами взяты съ Траяновой арки. Но другія части находятся въ странномъ противорѣчіи съ этими прекрасными остатками.

не пропорціональны, позы тяжелы и однообразны, складки платья—тяжелы. Фигуры походятъ на уродовъ и такъ скучены другъ около друга, что, за исключеніемъ перваго ряда, ничего не видно, кромѣ головъ. Пластика впала въ дѣтство [2]).

Ж. Марта.

(Manuel d'archeologie etrusque et romaine стр. 219—227 Р.)

3—Римская живопись въ Помпеѣ [1]).

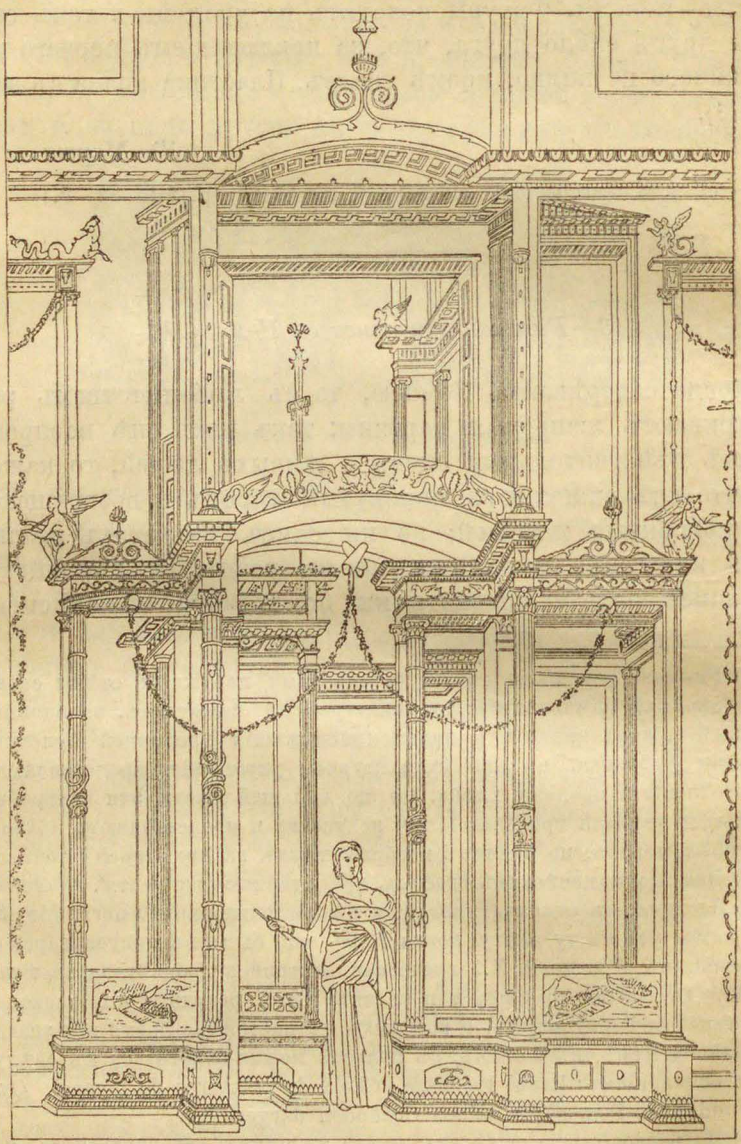
Когда обозрѣваютъ Помпею, то съ любопытствомъ разсматриваютъ жанровыя картины: такъ какъ онѣ воспроизводятъ дѣйствительныя сцены и живыхъ людей, то кажется, что онѣ оживляютъ покинутый городъ и возвращаютъ ему погибшихъ жителей; но ни одинъ изъ этихъ различныхъ классовъ, на которые можно раздѣлить помпейскую живопись, нельзя сравнить ни по таланту живописцевъ,

---

[2]) Римляне украшали также барельефами наружныя стѣны своихъ погребальныхъ памятниковъ: такъ интересный памятникъ, находящійся въ Римѣ и, какъ видно изъ надписи, служащій гробницей булочника Виргилія Евризика, имѣетъ скульптурное украшеніе, представляющее приготовленіе и продажу хлѣба. Но по большей части эти надгробные барельефы не были произведеніями искусства и представляютъ археологическій интересъ, по причинѣ изображенныхъ на нихъ предметовъ.

[1]) Помимо помпейскихъ фресокъ, драгоцѣнные фрагменты, найденные около Пестума, въ одномъ гипогеѣ, и въ настоящее время погибшіе, указали намъ, что въ ту эпоху, когда Римъ еще былъ въ полуварварскомъ состояніи, въ V в. до Р. Х., греческая живопись процвѣтала въ южной Италіи.—Относительно исторіи и главнѣйшихъ результатовъ раскопокъ въ Помпеѣ и Геркуланумѣ, о которыхъ въ настоящее время всѣ знаютъ, по крайней мѣрѣ, въ общемъ, съ пользой можно обратиться къ слѣдующимъ сочиненіямъ: Raoul Rochette, Choix de peintures de Pompei; Overbeck und Mau, Pompeji in seinen Gebäuden dargestellt.

[2]) По разнообразію сюжетовъ ничто не можетъ сравниться съ помпейскими фресками. Подражаніе живописнымъ произведеніямъ, пейзажи, nature morte, карикатуры, все это заключаетъ въ себѣ драгоцѣннѣйшія указанія относительно техники искусства и относительно жиз-



Помпейская живопись (домъ живописца).

ни по числу картинъ съ тѣмъ классомъ, который заключаетъ одни только миѳологическіе сюжеты.

Первый и самый важный вопросъ, который представляется намъ относительно помпейскихъ картинъ, это вопросъ объ ихъ происхожденіи. Откуда пришли живописцы, ихъ создавшіе? Сами ли художники придумывали сюжеты для своихъ произведеній? И если они простые подражатели, то къ какому времени относились ихъ оригиналы, и въ какомъ вѣкѣ сами они жили? Такъ какъ древніе авторы не даютъ намъ относительно этого никакихъ разъясненій, то мы принуждены спрашивать объ этомъ самыя картины и все извлекать изъ нихъ.

По отношенію къ жанровымъ картинамъ вопросъ разрѣшить легко. Онѣ изображаютъ мѣстныя сцены и туземныя лица; итакъ онѣ созданы въ самой странѣ и взяты изъ дѣйствительности. Если хозяинъ дома, который артистъ долженъ былъ украшать, былъ одинъ изъ тѣхъ страстныхъ любителей амфитеатра или цирка, который желалъ постоянно имѣть ихъ передъ глазами, или просто интересовался повседневными сценами, то артистъ тщательно копировалъ ихъ, чтобы сдѣлать ему пріятное. Онъ смотрѣлъ, какъ упражняются гладіаторы въ казармахъ около театра, и затѣмъ

ни италіанцевъ неаполитанской области. Жираръ замѣчаетъ, что между 80 г. до Р. Х. и 50 по Р. Х. фантазія помпейскихъ живописцевъ становится все болѣе и болѣе смѣлой. Они сначала стали подражать, на расписываемыхъ ими стѣнахъ, разноцвѣтнымъ мраморнымъ инкрустаціямъ; и вотъ теперь „они выдумываютъ фантастическія архитектурныя произведенія, гдѣ все изящно, легко и въ то же время неправдоподобно; они воздвигаютъ изумительно высокія колоннки замѣчательной тонины, на которыхъ помѣщаютъ архитравы, фронтоны, какъ будто висящіе въ воздухѣ; они умножаютъ выдающіяся и вдающіяся части, корридоры, лѣстницы, карнизы, рѣзную работу, помѣщаютъ декоративный мотивъ въ каждое пустое пространство, обвиваютъ подпоры гибкими ліанами, украшаютъ самыя подпоры стеблями или вѣнчиками, смѣло расположенными надъ ними, все это съ такимъ изяществомъ и легкостью, что совсѣмъ не чувствуется излишка и не испытывается никакого утомленія отъ блужданія по меандрамъ этихъ воздушныхъ фантазій“. (La peinture antique, стр. 29). Можетъ быть, эту оцѣнку, надо считать слишкомъ снисходительной.

воспроизводилъ ихъ такими, какими ихъ видѣлъ. Онъ безъ церемоніи переносилъ въ свои картины личностей, бывавшихъ на форумѣ или на улицахъ города. Будьте увѣрены, что эти сукновалы, трактирщики, булочники [1]), эти рыботорговцы, которые видны на стѣнахъ помпейскихъ домовъ,

Игра въ косточки.

обитали въ лавочкахъ, гдѣ еще находятъ ихъ утварь. Живописецъ самъ наблюдалъ всѣхъ этихъ крестьянъ и ремесленниковъ, одѣтыхъ въ тунику съ капюшономъ и сидящихъ за столомъ за кружкой вина; онъ своими глазами видѣлъ того смуглолицаго солдата, въ большихъ сапогахъ и широкомъ платьѣ, который весело говоритъ кабатчику, протягивая къ нему свой стаканъ: „Дай немного холодной воды, Da frigidum pusillum“. Лучшимъ доказательствомъ того, что художникъ воспроизводилъ въ своихъ персонажахъ туземцевъ, является то, что они и въ настоящее время поражаютъ

[1]) Портретъ Паквія Прокула, помпейскаго булочника, и портретъ его жены, въ одной и той же рамѣ, въ высшей степени интересны по своему реализму, по отличающему ихъ индивидуальному характеру. Въ Академіи Надписей (8 іюля 1892 г.) Буасье указалъ на открытіе, въ недавнее время, въ Помпеѣ двухъ интересныхъ портретовъ Виргилія и Горація, (изображенныхъ другъ противъ друга).

еще своимъ сходствомъ и что ихъ узнаешь съ перваго взгляда, такъ какъ встрѣчаешь ихъ на площадяхъ или въ лавкахъ Неаполя. Слѣдовательно, легко опредѣлить происхожденіе этихъ картинъ; художники, ихъ создававшіе, вѣрно подражали тому, что было у нихъ предъ глазами; они работали въ самой Помпеѣ и для Помпеи. Но надо замѣтить, что такихъ картинъ очень мало (картинъ 20), и онѣ вообще довольно незначительныхъ размѣровъ. Что касается до другихъ, то тутъ вопросъ мѣняется; мнѣ кажется невозможнымъ предположить, что 1480 миѳологическихъ картинъ, которыя часто бываютъ крупныхъ размѣровъ и обнаруживаютъ замѣчательный талантъ въ композиціи, есть произведеніе тѣхъ художниковъ, которые задумали ихъ спеціально для украшенія домовъ, гдѣ мы видимъ ихъ въ настоящее время. Геркуланумъ и Помпея были небольшіе города и не заслуживали того, чтобы какой-нибудь живописецъ пускалъ для нихъ въ ходъ свое воображеніе. Что эти картины предназначались не исключительно для нихъ, доказывается тѣмъ, что ихъ нашли и въ другимъ мѣстахъ. Въ другихъ мѣстахъ, особенно въ Римѣ, открыли остатки жилищъ, которыя украшены такъ же, какъ и жилища въ Кампанскихъ городахъ. На стѣнахъ этихъ домовъ находятся жанровыя картины, подобныя тѣмъ, предъ которыми мы изумляемся въ Неаполитанскомъ музеѣ, а также миѳологическіе сюжеты, такимъ же образомъ воспроизведенные; напр., Іо, которую стережетъ Аргусъ и освобождаетъ Меркурій, находившаяся въ домѣ Ливіи, во дворцѣ Цезарей, вполнѣ походитъ на 6—7 композицій въ Помпеѣ, изображающихъ ту же сцену. Не служитъ ли это доказательствомъ того, что художники заранѣе приготовляли извѣстное количество картинъ, что они пріучались ихъ писать и воспроизводили повсюду, гдѣ требовались ихъ услуги? Но въ сущности ни въ Римѣ, ни въ Помпеѣ они не были творцами этихъ картинъ; они не создали ни сюжета ихъ, ни расположенія. Это можно подтвердить тѣмъ, что въ болѣе или менѣе важныхъ сценахъ замыселъ всегда превосходитъ исполненіе. Этотъ замыселъ свидѣтельствуетъ о силѣ творчества, объ умѣніи компо-

новать, наконецъ, о талантѣ высшемъ, чѣмъ талантъ того неизвѣстнаго художника, который былъ авторомъ фрески. Изъ этого, я думаю, естестественно вывести заключеніе, что не одинъ и тотъ же человѣкъ нарисовалъ картину и создалъ сюжетъ ея, и что помпейскіе художники, вмѣсто того, чтобы брать на себя трудъ создавать, чаще всего довольствовались воспроизведеніемъ извѣстныхъ картинъ, приспособляя ихъ къ тѣмъ мѣстамъ, для которыхъ они предназначались. Такимъ образомъ объясняются и быстрота ихъ работы, и ихъ неистощимая плодовитость. Такъ какъ въ ихъ памяти и, такъ сказать, на концѣ ихъ кисти было множество блестящихъ сюжетовъ, заимствованныхъ ими у знаменитыхъ мастеровъ, то имъ не трудно было быстро, притомъ дешево закончить украшеніе какого-нибудь дома. Они не работали при помощи генія; они писали по памяти; это были не творцы, а копировщики.

По всей видимости, именно поэтому знатоки и критики перваго вѣка такъ дурно относятся къ современной имъ живописи [1]. Относительно этого мы имѣемъ мнѣніе одного

---

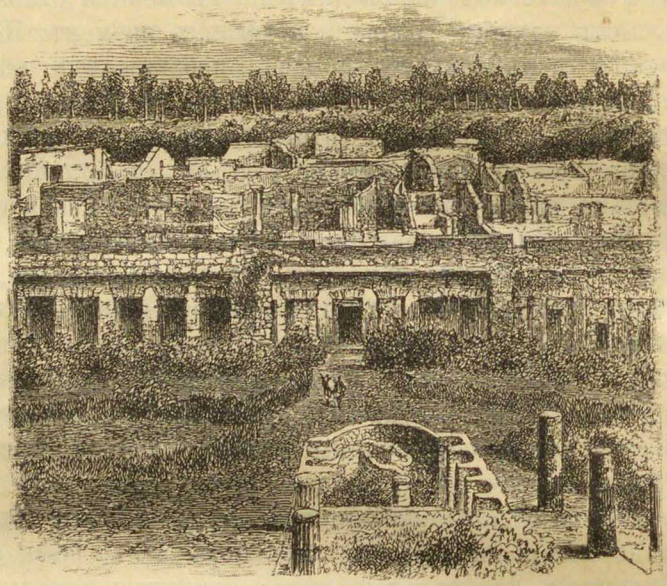
[1]) Древніе римскіе живописцы были уже учениками и подражателями грековъ: указываютъ нѣсколькихъ туземныхъ художниковъ, среди которыхъ первыми по времени является Фабій Пикторъ, расписавшій, въ 304 г., храмъ Спасенія; но самъ Фабій, безъ сомнѣнія, вдохновлялся эллинами. Можно составить себѣ нѣкоторое понятіе о древнеримской живописи по одному фрагменту, найденному 15 лѣтъ тому назадъ въ одной могилѣ на Эсквилинѣ и относящемуся, по всей видимости, къ первой половинѣ третьяго вѣка. Историческая живопись, военные сюжеты были тогда, повидимому, въ большомъ уваженіи; во время тріумфовъ обыкновенно несли за полководцами-побѣдителями картины, напоминающія замѣчательныя обстоятельства, сопровождавшія ихъ побѣды. Только во время Августа сталъ развиваться чисто декоративный жанръ, и появились тѣ перспективы, которыя имѣли такой успѣхъ въ Помпеѣ. Слѣдуетъ обратить вниманіе на количество сюжетовъ, заимствованныхъ для украшенія стѣнъ изъ греческихъ миѳовъ. И даже въ томъ случаѣ, когда сущность была римская, какъ напр. въ свадебной сценѣ, извѣстной подъ именемъ Альдобрандинской свадьбы (ее можно видѣть въ Римскомъ Ватиканѣ) форма все-таки подверглась вліянію греческихъ образцовъ. Такимъ образомъ римляне императорской эпохи занимались живописью, какъ иноземнымъ искусствомъ, греческимъ, слѣдовательно, какъ искусствомъ

умнаго человѣка, просвѣщеннаго любителя наукъ и искусствъ, личности интересной и полной контрастовъ, легкомысленнаго по своимъ нравамъ, основательнаго въ своихъ сужденіяхъ, жившаго подобно людямъ его времени и старавшагося мыслить подобно людямъ прежнихъ временъ. Петроній въ своемъ сатирическомъ романѣ, изображаетъ, какъ его герои, настоящіе искатели приключеній, однажды прогуливались подъ портикомъ, который, по обыкновенію, былъ украшенъ драгоцѣнной живописью. Они съ большимъ удовольствіемъ разсматриваютъ картины, они хотятъ знать время ихъ написанья, стараются понять ихъ сюжетъ и вступаютъ въ споръ относительно ихъ. Какъ обыкновенно, прошлое скоро приводитъ ихъ къ настоящему, и скоро они начинаютъ разговаривать о современномъ искусствѣ. Они высказываются о немъ очень сурово; удивленье, испытываемое ими въ отношеніи къ старымъ художникамъ, дѣлаетъ ихъ очень строгими къ современнымъ артистамъ. Они приходятъ къ убѣжденію, что искусства находятся въ полномъ упадкѣ и что ихъ погубило корыстолюбіе художниковъ. Къ этому присоединяются жалобы, съ тѣхъ поръ часто нами слышимыя: прошлое—это золотой вѣкъ; „изящныя искусства были тогда въ полномъ блескѣ, потому что тогда любили одну добродѣтель. Удивительно ли, что въ настоящее время они заброшены, если боги и люди предпочитаютъ золотые слитки всѣмъ статуямъ всѣмъ картинамъ, надъ которыми трудились эти бѣдные греки, эти глупые Фидіи и Апеллесы?“ Заключеніе состоитъ въ томъ, что „живопись умерла и отъ нея не осталось и слѣда“. Почти то же самое думаетъ Плиній старшій, судья менѣе предубѣжденный и вообще болѣе справедливый.

Онъ утверждаетъ въ одномъ мѣстѣ, что „живопись готова погибнуть“, а въ другомъ—что „она болѣе не существуетъ“. Вотъ строгіе приговоры. Тѣ, которые посѣщаютъ

хорошаго тона, и изученіе котораго, говоритъ Жираръ, было прилично и людямъ высшимъ. Фабій Пикторъ, о которомъ мы говорили, принадлежалъ къ высшему классу.

Помпею, едва ли подпишутся подъ ними. Когда они вспомнятъ объ этихъ, такъ искусно скомпонованныхъ сценахъ, этихъ изящныхъ фигурахъ, пусть они подумаютъ, что эти



Развалины Діомедовой виллы въ Помпеѣ.

картины написаны въ такое короткое время неизвѣстными художниками для провинціальныхъ городовъ, и тогда имъ невозможно будетъ согласиться съ тѣмъ, что искусство было въ такомъ безнадежномъ состояніи, какое предполагаютъ Плиній и Петроній. Но все объяснится, когда они вспомнятъ, что эти прелестныя картины—только копіи [1]; замыселъ въ нихъ отсутствуетъ; а въ замыслѣ-то и видѣли величіе живописи и Петронія, и Плинія. Такъ какъ живопись сама не создавала, а жила только подражаніемъ, то имъ и казалось, что она умерла. Вотъ откуда проистекаетъ ихъ строгость.

---

[1]) Надо вспомнить, что вся Италія была тогда полна шедеврами греческихъ мастеровъ. Общественныя мѣста были переполнены ими. Портики, какъ напр., Филиппа и Помпея, были настоящими музеями, за-

Мы находимся въ иномъ положеніи. Въ настоящее время, когда оригиналовъ болѣе не существуетъ, сравненіе съ ними не можетъ повредить ихъ копіямъ. Мы не исходимъ отъ оригиналовъ къ копіямъ, что всегда очень опасно для послѣднихъ; напротивъ, копіи даютъ намъ возможность восходить къ потеряннымъ оригиналамъ и давать намъ понятіе о томъ, чѣмъ они могли быть. Эта услуга, которую онѣ намъ оказываютъ, заставляетъ насъ хорошо относиться къ нимъ. Не только не сожалѣя о томъ, что помпейскіе художники не были геніями-изобрѣтателями, мы стараемся быть имъ благодарными за то, что они почти ничего не прибавляли отъ себя. Довольствуясь воспроизведеніемъ твореній другихъ художниковъ, они уносятъ насъ къ тѣмъ великимъ эпохамъ античнаго искусства, которое мы бы не знали безъ нихъ.

Но въ какомъ преимущественно вѣкѣ отыскивали свои образцы помпейскіе художники? Возможно ли точно знать, къ какой исторической эпохѣ, къ какому періоду искусства принадлежали вдохновлявшіе ихъ художники?

Прежде всего, ограничивались ли они копировкой картинъ одной только школы? и не были ли они тѣми эклек-

---

ключавшими перворазрядныя произведенія, напр. *Елену* Зевксиса, *Быковъ* Павзанія, *Александра* Никія и др. Въ храмѣ Мира находились: герой Тиманта, *Іализъ* Протогена и *Битва при Иссѣ* художницы Елены. Храмъ Согласія обладалъ *Марсіемъ* Зевксиса, храмъ Цереры *Артаменесомъ* и *Діонисомъ* Аристида. Въ Капитоліи можно было видѣть *Тезея* Парразія и два панно беотійскаго живописца Никомаха, *Похищеніе Прозерпины* и *Побѣду, поднимающуюся въ квадригѣ на воздухъ*. На форумѣ Августа были выставлены: *Александръ* въ сопровожденіи Діоскуровъ и Побѣды работы Апеллеса, а также другой портретъ этого завоевателя, изображеннаго на тріумфальной колесницѣ и влекущаго за собою скованную войну. Храмъ Венеры Genetrix, Чистосердечія, Курія, храмъ Августа равнымъ образомъ были украшены греческими картинами, принадлежащими главнѣйшимъ школамъ. (Girard, La Peinture antique, стр. 317). Конечно, присутствіе въ Италіи столькихъ знаменитыхъ картинъ должно было производить на искусство сильное вліяніе. Только ошибся бы тотъ, кто думалъ бы найти во всякой помпейской картинѣ воспоминаніе какого-нибудь знаменитаго произведенія.

тиками, которые, заимствуя хорошее понемногу отовсюду, воспроизводятъ произведенія всѣхъ временъ? Иногда, безъ сомнѣнія, они должны были это дѣлать. У нихъ встрѣчаются произведенія, отличныя отъ другихъ и, повидимому, не соотвѣтствующія ихъ обычной манерѣ. Такова, напр., знаменитая картина *Принесеніе Ифигеніи въ жертву* [1]), одна изъ лучшихъ картинъ, найденныхъ въ Помпеѣ, и, по счастію, наилучше сохранившаяся. Въ срединѣ Ифигенія въ слезахъ, протягивая руки къ небу, уносится къ жертвеннику Улиссомъ и Діомедомъ. На одномъ краю Агамемнонъ закрываетъ лицо, чтобы не видѣть смерти дочери. Калхасъ, сжимая въ рукѣ ножъ, повидимому, съ печалью готовится къ своей жестокой роли жертвоприносителя. Наверху, на легкомъ облакѣ, приближается Діана съ ланью, которую надо принести въ жертву вмѣсто дѣвушки. Гельбигъ [2]), компетентный судья въ этомъ отношеніи, думаетъ, что правильное расположеніе фигуръ на картинѣ, симметричность лицъ, цвѣтъ фона, складки одеждъ—все напоминаетъ довольно древнюю эпоху искусства. Онъ замѣчаетъ, что фигуры такъ расположены, что почти безо всякаго труда можно сдѣлать изъ картины барельефъ. Что еще болѣе характеристично, такъ это то, что Діомедъ и Улиссъ изображены въ меньшемъ размѣрѣ, чѣмъ Агамемнонъ и Калхасъ, на основаніи того древняго и нѣсколько наивнаго правила, что значеніе лицъ распознается по ихъ росту. Представляя эти интересныя наблюденія, Гельбигъ не утверждаетъ, что эта прекрасная картина относится къ очень отдаленной эпохѣ. Во всякую эпоху существуютъ художники, которые охотно обращаютъ свои взоры назадъ

---

[1]) Другіе сюжеты, тоже драматическіе, напр. ссора Ахилла съ Агамемнономъ, похищеніе Бризеиды, Ахиллъ, влекущій трупъ Гектора, Орестъ въ Тавридѣ и рядъ изображеній, относящихся къ преступленію Медеи, указываютъ иногда на стремленіе помпейскаго живописца разорвать съ моднымъ жеманствомъ и взволновать зрителя.

[2]) Этотъ нѣмецкій ученый изучалъ римскую живопись въ нѣсколькихъ замѣчательныхъ сочиненіяхъ: Wandgemälde Campaniens, Lpz. 1868; — Untersuchungen über die campan. Wandmalerei, Lpz. 1873. и др.

и которые охотно берутся за прежніе методы и прежніе пріемы. Плиній, говоря о двухъ знаменитыхъ живописцахъ, работавшихъ въ храмѣ Чести и Добродѣтели, который перестраивался по приказанію Веспасіана, говоритъ объ одномъ изъ нихъ, что онъ болѣе походилъ на древнихъ: Priscis antiquis similior. Творецъ Жертвоприношенія Ифигеніи былъ, безъ сомнѣнія, однимъ изъ подобнаго рода художниковъ; такъ какъ онъ любилъ архаизмъ, то задумалъ и исполнилъ свою картину въ античномъ стилѣ, а помпейскіе живописцы, по своему обыкновенію, съ точностью ее скопировали.

Но эти архаистическія фантазіи рѣдки въ Помпеѣ; напротивъ, всѣ картины очень сходны другъ съ другомъ, сюжеты въ нихъ обыкновенно задуманы и выполнены одинаково, и всѣ онѣ представляются принадлежащими къ одной и той же школѣ. Гельбигъ безъ затрудненія опредѣлилъ, что это та школа, которая процвѣтала при дворѣ преемниковъ Александра. Слѣдовательно, помпейскіе художники подражали александрійскому или эллинистическому искусству, нѣкоторые образцы котораго могутъ дать намъ ихъ картины [1]).

Хотя Греція тогда была въ упадкѣ, тѣмъ не менѣе склонность къ искусствамъ была тамъ такъ же жива, какъ и прежде. Александръ гордился дружбой Лизиппа и Апеллеса; его преемники, по традиціи, любили окружать себя художниками, а иногда и сами становились ими. Атталъ III, послѣдній царь пергамскій, лѣпилъ изъ воска и чеканилъ изъ мѣди. Антіохъ Епифанъ отдыхалъ отъ государственныхъ заботъ въ мастерской скульптора. Они не останавливались ни передъ чѣмъ, чтобы обладать статуями или картинами, которыя ихъ прельщали. Они платили художни-

---

1) При взглядѣ на нѣкоторыя столь сложныя стѣнныя украшенія въ Помпеѣ можно догадываться, что художникъ поставилъ себѣ цѣлью представить пышное полихромное убранство александрійскихъ дворцовъ и что такимъ образомъ могли быть скопированы цѣлыя части этихъ дворцовъ.

камъ безумныя деньги. Одинъ изъ этихъ государей предложилъ книдянамъ, которые были сильно обременены долгами, покрыть всѣ ихъ обязательства, если они уступятъ ему Афродиту Праксителя. Другой на аукціонѣ коринѳской добычи, устроенномъ Мумміемъ, довелъ цѣну Аристидова Вакха до 100 талантовъ (500000 фр.). Муммій, не вѣрившій своимъ ушамъ, подумалъ, что картина, которую хотѣли купить за такую дорогую цѣну, была какимъ-то чудомъ и сохранилъ Вакха для Рима. Изступленная страсть этихъ коронованныхъ любителей не знала ни границъ, ни препятствій. Для нихъ не было ничего священнаго, если дѣло шло о пріобрѣтеніи прекраснаго произведенія. Они указали римскимъ проконсуламъ способъ собирать богатыя галлереи на счетъ наиболѣе уважаемыхъ божествъ: поистинѣ, они были наставниками Верреса. Во время постоянныхъ войнъ, которыя они вели между собою, сокровища боговъ такъ же не были въ безопасности, какъ и сокровища государей. Прузій I, вторгнувшись на Пергамскую территорію, не усумнился похитить изъ одного уважаемаго святилища статую Вулкана, знаменитое твореніе Пиромаха. Съ своей стороны Птоломей Евергетъ, во время своей экспедиціи въ Азію, подъ предлогомъ возвращенія священныхъ изображеній, увезенныхъ Камбизомъ изъ Египта, входилъ въ храмы и бралъ всѣ произведенія искусства, которыя тамъ находились. Вотъ какимъ образомъ столько шедевровъ накопилось въ дворцахъ Пергама, Антіохіи и Александріи. Имъ не суждено было тамъ остаться: римскіе военачальники, по примѣру греческихъ царей, не давали пощады этой богатой добычѣ и привозили ее въ Римъ для украшенія своихъ тріумфовъ.

Отъ правителей и государей это пристрастіе скоро перешло къ простымъ смертнымъ. Какъ извѣстно, наслѣдство Александра дало начало безконечнымъ волненіямъ и войнамъ. Никогда не спорили изъ-за власти съ большимъ жаромъ, никогда не пріобрѣтали ее такъ легко и такъ скоро не теряли. Въ такія бурныя эпохи большія состоянія быстро создаются и исчезаютъ. Такимъ образомъ эти выскочки,

которые помнили о вчерашнемъ днѣ и страшились завтрашняго, спѣшили наслаждаться своими эфемерными богатствами. Комедія Менандра популяризовала типъ этихъ солдатъ-авантюристовъ, тратившихъ въ нѣсколько дней, съ аѳинскими куртизанками, деньги, которыя они пріобрѣли при дворахъ восточныхъ властителей. Она любитъ изображать, какъ хорошо принимали ихъ куртизанки, какъ льстили имъ ихъ паразиты, пока у нихъ были дарики или золотые филиппы, какъ ихъ потомъ прогоняли и какъ насмѣхались надъ ними, когда у нихъ ничего не оставалось въ карманѣ. Но среди этихъ обогатившихся были и такіе, которые дѣлали изъ своего богатства лучшее употребленіе; они подражали своимъ господамъ и покупали картины или статуи для украшенія своихъ домовъ.

. . . Въ этомъ уголкѣ Италіи уцѣлѣла для насъ цѣлая важная эпоха греческаго искусства. Удовольствіе, съ которымъ мы смотримъ на эти картины, увеличивается при мысли, что онѣ однѣ представляютъ собой великую школу живописи; но это не значитъ, конечно, что онѣ не представляютъ никакого другого интереса и что онѣ недостойны быть изучаемы сами по себѣ. Я опасаюсь, чтобы въ силу повторенія словъ „подражатели“, „копировщики“ не слишкомъ унизить заслуги этихъ неизвѣстныхъ артистовъ. Имъ не воздаютъ должнаго, когда довольствуются названіемъ ихъ декораторами, и въ особенности, когда ихъ сравниваютъ съ современными декораторами. Безъ сомнѣнія, они подражали, но съ извѣстной независимостію; они не были вполнѣ рабами своихъ образцовъ; они свободно ихъ истолковывали и безъ колебанія измѣняли ихъ сообразно съ условіями мѣстъ, которыя нужно было расписывать, или съ характеромъ хозяина, которому надо было угождать. Это до очевидности доказывается тѣмъ, что въ Помпеѣ находится большое количество повтореній, очевидно сдѣланныхъ съ одного и того же оригинала и которыя никогда не походятъ другъ на друга. Слѣдовательно, въ работу этихъ артистовъ входило нѣчто индивидуальное, поддерживавшее ихъ талантъ, мѣшавшее имъ быть простыми ремесленниками и

дѣлавшее ихъ настоящими живописцами. Это дѣлало ихъ способными къ замыслу, когда въ этомъ была необходимость. Впрочемъ, это было рѣдко, такъ какъ они были принуждены работать быстро и находили болѣе для себя удобнымъ заимствовать у другихъ, чѣмъ давать себѣ трудъ выдумывать. Тѣмъ не менѣе, мы видѣли, что иногда они почерпали свое вдохновеніе въ сценахъ, которыхъ они были свидѣтелями, и создавали жанровыя картины неподражаемо правдивыя. Но работаютъ-ли они оригинально, или подражаютъ, они все дѣлаютъ съ легкостью, съ изяществомъ, съ быстротою исполненія, съ твердостію руки, которымъ нельзя не удивляться. Наше удивленіе возрастетъ, когда мы вспомнимъ, что они работали для жителей маленькаго городка, въ особенности, когда подумаемъ, что во всемъ римскомъ мірѣ были такія же склонности, какъ въ Помпеѣ, и что повсюду должны были находиться артисты, способные на подобнаго же рода работу. Вотъ что удивляетъ и смущаетъ насъ. Историки говорятъ намъ, что тогда не было болѣе геніальныхъ живописцевъ; но картины Помпеи указываютъ намъ, что никогда не было столько талантливыхъ живописцевъ. Мы въ настоящее время хвалимся, что отдаемъ достатокъ въ распоряженіе большаго числа людей и для многихъ дѣлаемъ доступнымъ благосостояніе; это — великое благодѣяніе. Въ первый вѣкъ дѣлали нѣчто подобное по отношенію къ искусствамъ. Благодаря удобнымъ пріемамъ, которые позволяли распространять шедевры, эти послѣдніе перестали быть привилегіей нѣкоторыхъ и доставляли удовольствіе всѣмъ.

Г. Буасье.

(Promenades archeologiques: Rome et Pompei, стр. 347–369. P. 1887).

ГЛАВА VIII.

Искусство въ римскомъ домѣ [1]).

Мозаика [2]).

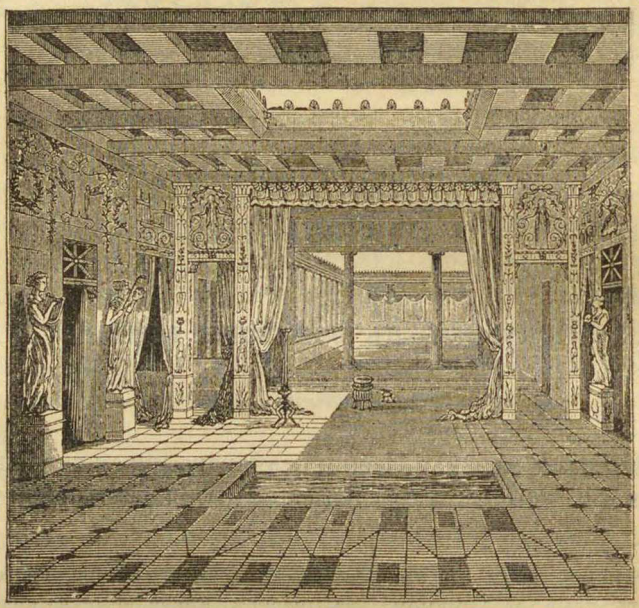
Знаменитая мозаика Неаполитанскаго музея есть шедевръ въ полномъ смыслѣ этого слова, Картина изображаетъ бит-

---

[2]) Римскій домъ въ началѣ былъ простымъ воспроизведеніемъ этрусскаго дома съ атріумомъ въ центрѣ. Когда римская цивилизація стала болѣе сложной и проникласъ греческимъ вліяніемъ, планъ дома тоже усложнился, и римлянинъ, не оставляя вполнѣ прежней формы, прибавилъ къ нему удобства, пріятность и изящество греческаго жилища: развалины Помпеи особенно поучительны въ этомъ отношеніи. Ср. въ Dictionnaire des antiquités grecques et romaines статьи Atrium E. Саліо и Domus П. Монсо (особенно послѣднюю статью, подробную и очень замѣчательную).

Когда проходили чрезъ вестибюль, выходившій въ атріумъ, затѣмъ чрезъ самый атріумъ, въ который, во время имперіи, выходили комнаты прислуги, кладовыя и пр., то для того, чтобы проникнуть въ настоящія комнаты римлянъ, слѣдовало пройти узкимъ корридоромъ (fauces), приводившимъ къ peristylium: это очень просторный дворъ, со всѣхъ сторонъ окруженный портиками, гдѣ находились внутреннія комнаты: столовая или спальня. Въ концѣ была oecus, гдѣ собиралась вся семья.

[2]) Какъ извѣстно, декоративная мозаика есть произведеніе, сдѣланное при посредствѣ маленькихъ кубиковъ, прикрѣпленныхъ цементомъ къ твердой поверхности; кубики бываютъ изъ камней, терракотъ или непрозрачной цвѣтной эмали. Греки были уже очень искусны въ этой работѣ, и римляне, въ свою очередь, примѣнили ее къ украшенію стѣнъ и потолковъ, а также въ качествѣ облицовки нѣкоторыхъ архитектурныхъ частей въ домахъ. Мозаичные полы часто встрѣчались въ общественныхъ зданіяхъ, въ дворцахъ и частныхъ жилищахъ. Мозаика изображала или



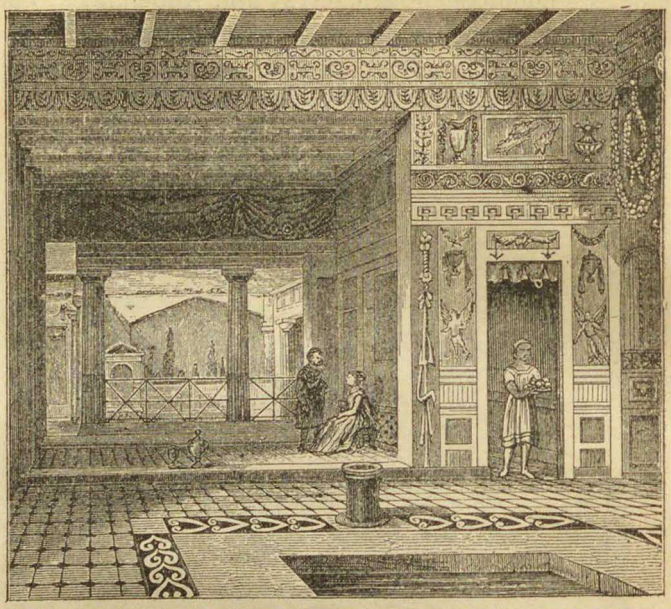
Римскій домъ.

геометрическіе рисунки и простые орнаменты или же, притомъ чаще, фигуры, сцены съ натуры, жанры, эпизоды историческіе и миѳологическіе. Римляне совсѣмъ не знали того существеннаго закона, такъ хорошо выясненнаго Ш. Бланомъ въ его Grammaire des arts decoratifs, что слѣдуетъ избѣгать эффектовъ перспективы въ украшеніяхъ пола, и что человѣческая фигура при этомъ неприлична. Горизонтальная поверхность, по которой ходятъ, всегда производитъ непріятное впечатлѣніе, если не кажется совершенно ровной; еще болѣе непріятно, когда на ней изображены люди въ какомъ-нибудь дѣйствіи. Какъ бы то ни было, многія мозаики, предназначенныя украшать большую поверхность пола, заимствовали свою композицію или изъ сценъ въ циркахъ, какъ Ліонская мозаика, и изъ охотничьихъ сценъ, или изъ сюжетовъ еще болѣе сложныхъ, какъ знаменитая Палестринская мозаика, подавшая поводъ къ столькимъ спорамъ. Что означаетъ этотъ родъ историческаго пейзажа, состоящій изъ частей, расположенныхъ безъ перспективы, со множествомъ памятниковъ, храмовъ, лицъ, и всякаго рода животныхъ? Теченіе-ли это Нила; путешествіе ли Адріана на островъ Елефантину; завоеваніе-ли Египта римлянами? Неизвѣстно. Битва при Арбеллахъ, описанная выше, къ счастію, не имѣетъ этихъ преувеличеній и странностей.

ву, по всѣмъ соображеніямъ, битву при Арбеллахъ,[1]) выигранную у Дарія Александромъ въ 331 году до Р. Х. Нашли

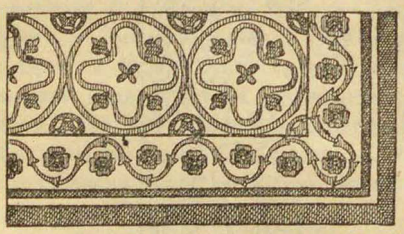
Мозаика Неаполитанскаго музея.

[1]) Другіе критики видятъ въ ней изображеніе битвы при Иссѣ, написанную, какъ говорятъ, на полотнѣ Еленой, дочерью Тимона Египетскаго. См. стр. 199



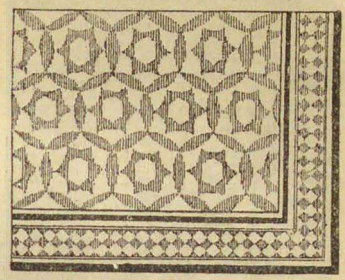
Домъ трагическаго поэта въ Помпеѣ.

въ одномъ мраморномъ барельефѣ, представляющемъ сцену борьбы, фигуру, похожую на фигуру въ этой мозаикѣ, что и дало возможность съ нѣкоторой достовѣрностью остановиться на этомъ мнѣніи. Авторъ композиціи придерживается способа, съ тѣхъ поръ принятаго живописцами всѣхъ эпохъ, резюмировать битву въ главномъ фактѣ, въ моментѣ рѣшительнаго дѣйствія.



Жюрансонская мозаика.

Александръ, верхомъ на лошади, только что пронзилъ копьемъ персидскаго сатрапа; этотъ послѣдній, ухватившись, рукою за оружіе противника, падаетъ съ лошади, уже смертельно раненый; азіатская армія видитъ свое пораженіе въ паденіи своего вождя и поспѣшно приготовляется къ



Мозаика въ рамкахъ.

отступленію. Это намѣреніе выражено въ спѣшившемся всадникѣ, хватающемъ поводья своей лошади, чтобы заставить ее идти назадъ, и въ движеніи колесницы, запряженной четверкой лошадей, которыхъ возница заставляетъ дѣлать полуоборотъ. Лошади упрямятся и давятъ раненыхъ, но предводитель, стоящій на колесницѣ, окруженный нѣсколькими солдатами, обращается къ врагу, въ котораго онъ за мгновеніе пустилъ послѣднюю стрѣлу, и съ ужасомъ смотритъ на бой двухъ полководцевъ. Но вторая линія войскъ, повидимому, не сознаетъ еще замѣшательства, она еще сопротивляется и направляетъ копья впередъ; на землѣ валяется оружіе, виднѣются нѣсколько голыхъ скалъ и дерево безъ листьевъ; небо ясно и безоблачно.

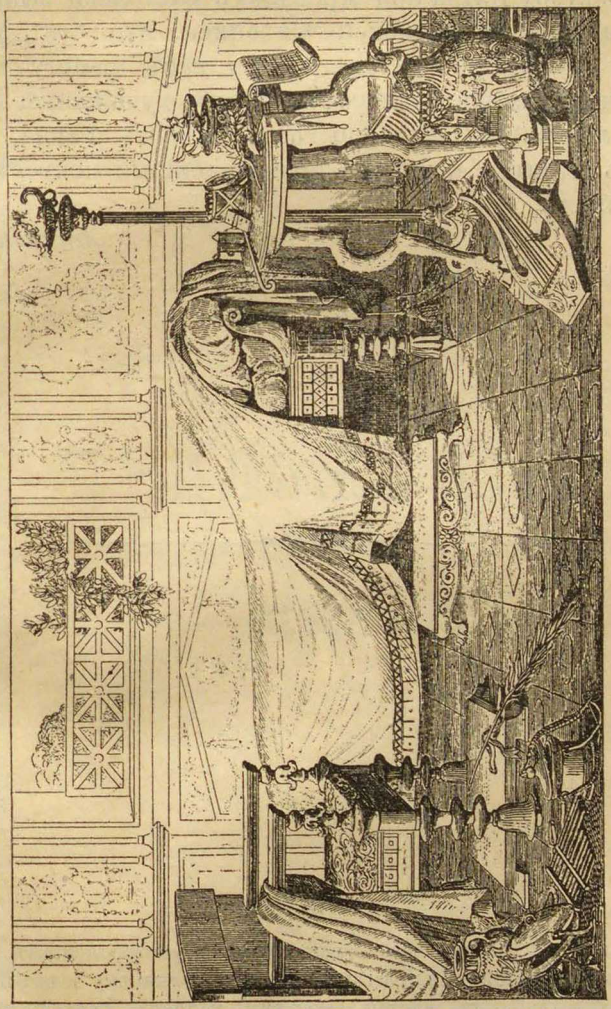
Это очень полная картина сраженья; здѣсь не пропущено ничего нужнаго для пониманія сюжета и ничто безполезное не загромождаетъ пространства. Композиція прекрасна, массы хорошо уравновѣшаны, мотивы логичны, люди находятся въ движеніи, позы правильны, подробности разительно отдѣланы. Мы съ намѣреніемъ употребили слово картина, потому что намъ представляется очевиднымъ, что битва есть воспроизведеніе картины[1]), а не копія съ образца, спеціально сдѣланнаго для мозаичной работы. Въ самомъ дѣлѣ, живописецъ пустилъ въ ходъ всѣ средства гибкой и послушной палитры; онъ сдѣлалъ воздушную перспективу, рельефъ, раккурсы; онъ употребилъ крайне разнообразныя краски и тона; онъ красилъ и ослаблялъ яркость красокъ крайне

[1]) Въ крайнемъ случаѣ для мозаиста достаточно двухъ тоновъ, чернаго и бѣлаго, и дѣйствительно, ихъ бываетъ вполнѣ достаточно въ лучшихъ, извѣстныхъ намъ римскихъ полахъ; 5 - 6 тоновъ на палитрѣ уже слишкомъ много.

Мозаическое украшеніе.

свободно и легко. Если бы онъ думалъ, что его композиція должна быть воспроизведена въ мозаикѣ, онъ сталъ бы избѣгать убѣгающихъ плановъ, слишкомъ выдающагося рельефа и слишкомъ большаго разнообразія въ цвѣтахъ, потому что онъ зналъ бы ограниченныя средства мозаиста, располагающаго твердымъ и неподатливымъ матеріаломъ и ограниченнымъ количествомъ тоновъ, что заставляетъ его прибѣгать къ однообразному колориту и выбирать по преимуществу композиціи простыя и спокойныя. И мозаистъ, которому нужно исполнить картину, прекрасно понималъ всѣ трудности, ему предстоящія, онъ нарѣзалъ кубики миллиметра въ 3, смѣшивалъ мраморы и стекловидныя вещества, связывалъ отдѣльныя частички, и, такимъ образомъ, съ удивительнымъ искусствомъ передавалъ живописные эффекты и воспроизводилъ иллюзію[1]). Можетъ быть, оригиналъ былъ бо́льшихъ размѣровъ, чѣмъ мозаика,

[1]) Лѣвая часть этого шедевра сильно пострадала. Разсчитано, что съ цѣломъ видѣ мозаика состояла приблизительно изъ 1.380.000 маленькихъ цвѣтныхъ камешковъ (150 кубиковъ на □ дюймъ) – Кромѣ Ліонской мозаики, найденной, въ Ліонскомъ циркѣ и имѣющей 15 ф. 6 д. въ длину и 9 ф. 6 д. въ вышину, во Франціи находится еще нѣсколько мозаикъ римскаго періода; можно указать мозаики изъ Э въ Провансѣ, изъ Нима, Шалона на Сенѣ, мозаики изъ термъ Pont d'Oly (Нижнія Пиринеи) и въ особенности прекрасную реймскую мозаику, которую очень точно воспроизвелъ Травинскій на стр. 288 (фиг. 291) второй части своего перевода Гуля и Конера, Das Leben der Griechen und Römer. Найденная въ 1860 г. эта мозаика имѣетъ 11 метровъ длины и 1 метръ ширины Она состоитъ изъ 35 геометрическихъ фигуръ, въ которыхъ изображены битвы гладіаторовъ и борьба съ звѣрями въ амфитеатрахъ. Все обведено роскошнымъ бордюромъ изъ вѣтвей съ листьями и изящныхъ меандровъ.



Римская мебель и утварь.

фигуры которой равны почти двумъ третямъ натуральной величины; очень также вѣроятно, что картина, служившая моделью, была копія. По своей композиціи, рисунку и общему характеру битва при Арбеллахъ настолько выше другихъ образцовъ Помпейской живописи, что безъ всякаго колебанія ее можно разсматривать какъ работу какого-нибудь очень замѣчательнаго греческаго художника. Эта мозаика была найдена въ 1830 году, въ домѣ Фавна, въ одномъ изъ самыхъ богатыхъ произведеніями искусствъ домовъ Помпеи[1]).

Жерспакъ.

(La Mosaique, стр. 26–30 P.)

[1]) Римскіе декораторы не ограничивались употребленіемъ мозаики въ качествѣ украшенія; они примѣняли ее какъ облицовку всѣхъ бывшихъ на виду архитектурныхъ частей (стержни колоннъ, фонтаны и проч.). По странному противорѣчію римскія мозаики, когда служили украшеніемъ стѣнъ, имѣли орнаментный характеръ, тогда какъ сюжеты съ лицами употреблялись для пола. Древности Геркуланума и Помпеи дали намъ понятіе о формѣ и употребленіи мебели, которой пользовались римляне (сѣдалища, кровати и др). См. прилагаемый рисунокъ.

ПРИЛОЖЕНІЯ.

Эгинскіе мраморы.

Открытіе Эгинскихъ мраморовъ произошло въ началѣ нынѣшняго столѣтія. Въ 1811 г. нѣсколько англійскихъ, нѣмецкихъ и датскихъ ученыхъ и артистовъ предприняли раскопки на площадкѣ, занимаемой храмомъ Аѳины на о. Эгинѣ. Кокерелль, архитекторъ англійскаго банка, Галлеръ фонъ-Галлерштейнъ, Фостеръ и Линкъ очистили доступъ къ зданію, срубивъ часть сосноваго лѣса, занимавшаго эти мѣста. Искусно веденныя раскопки открыли въ землѣ 18 довольно хорошо сохранившихся фигуръ и большое количество обломковъ. Между статуями были двѣ небольшихъ размѣровъ, которыя служили украшеніемъ крыши фронтона и находились по сторонамъ акротеры, имѣвшей видъ пальмоваго листа. Это двѣ женскія фигуры, которыя въ реставрированномъ видѣ изображаются держащими въ одной рукѣ цвѣтокъ граната, а другой приподнимающими полу платья. Долгое время ихъ называли Дамія и Авксезія, пока не рѣшили, что это просто декоративныя фигуры. Пятнадцать остальныхъ фигуръ принадлежали двумъ фронтонамъ. Мы имѣемъ очень интересный образчикъ сужденій, которыя были высказаны объ Эгинскихъ мраморахъ въ тогдашнее время. Нѣсколько времени спустя послѣ ихъ открытія французскій консулъ Фовель помѣстилъ однажды Пуквилля, путешествовавшаго по Аттикѣ, въ той комнатѣ, гдѣ находились слѣпки этихъ статуй. „Въ нихъ нѣтъ, — сказалъ

приэтомъ Фовель, — „ни граціи, ни правильности Фидіевской школы; это архи-архаическія произведенія и въ этомъ только ихъ и значеніе". Правда, онъ прибавилъ: „несомнѣнно, конечно, то, что нашедшіе ихъ не потеряли времени даромъ". Таково же было мнѣніе наслѣднаго Баварскаго принца, будущаго короля Людвига I, который въ 1812 г. поручилъ архитектору Мартину Вагнеру купить ихъ за 10000 венеціанскихъ цехиновъ.

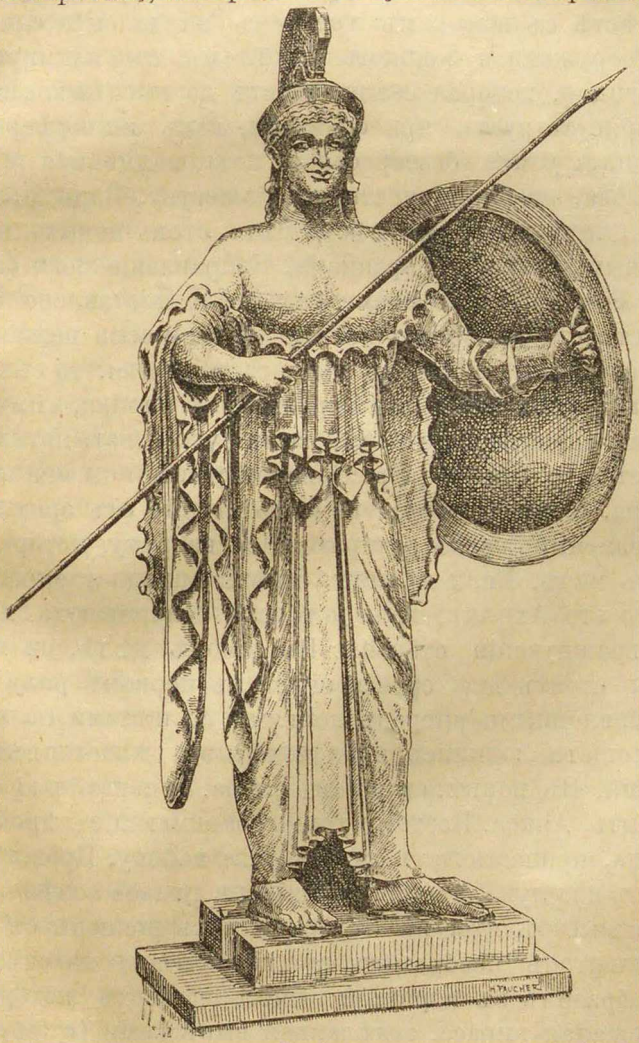
Страсть все реставрировать, которой мы обязаны множествомъ археологическихъ безсмыслицъ, еще не прекратилась; поэтому и Эгинскіе мраморы подверглись общей участи. Къ счастію, они попали въ хорошія руки. Пересланные въ Римъ, они были поручены знаменитому скульптору Торвальдсену, который руководилъ ихъ реставраціей и воспроизвелъ модели, по которымъ искусные практики Людвигъ Кауфманъ, Іосифъ Франціони, Пинчани сдѣлали недостающія части. Около 1830 г. Эгинскія статуи были помѣщены въ Мюнхенѣ, въ глиптотекѣ, построенной архитекторомъ Кленце.

Сюжетъ одинаковъ на обоихъ фронтонахъ: сцена битвы около умирающаго воина, павшаго у ногъ Аѳины, которая присутствуетъ при этой битвѣ. Почти не было бы возможности опредѣлить смыслъ этихъ эпизодовъ, еслибы присутствіе Геракла на восточномъ фронтонѣ и воина въ азіатскомъ костюмѣ на западномъ не наводило на мысль о Троянской войнѣ. Согласно толкованію, раздѣляемому Брунномъ, скульпторъ изобразилъ на востокѣ эпизодъ изъ перваго похода Геракла противъ Иліона: сопровождаемый Теламономъ, сыномъ Эгинскаго царя Эака, герой сражается съ Лаомедономъ и троянцами за обладаніе тѣломъ Оикле са, одного изъ товарищей, павшаго въ битвѣ. На западномъ фронтонѣ также сражаются греки съ троянцами. Со стороны грековъ Аяксъ, Эакидъ и Тевкръ отбиваютъ у Энея и Париса тѣло Ахилла, пронзенное стрѣлами троянскаго воина.

Такимъ образомъ оба произведенія были навѣяны національными легендами, къ тому же эгинская гордость

легко видѣла въ войнѣ между Греціей и Троей очень ясный намекъ на недавнюю побѣду надъ другими азіатами, надъ персами Ксеркса.

Западный фронтонъ сохранился лучше. Десять статуй могли быть реставрированы и размѣщены въ порядкѣ (впрочемъ, невѣрномъ), который былъ указанъ Кокереллемъ въ



Аѳина (съ Эгинскаго храма).

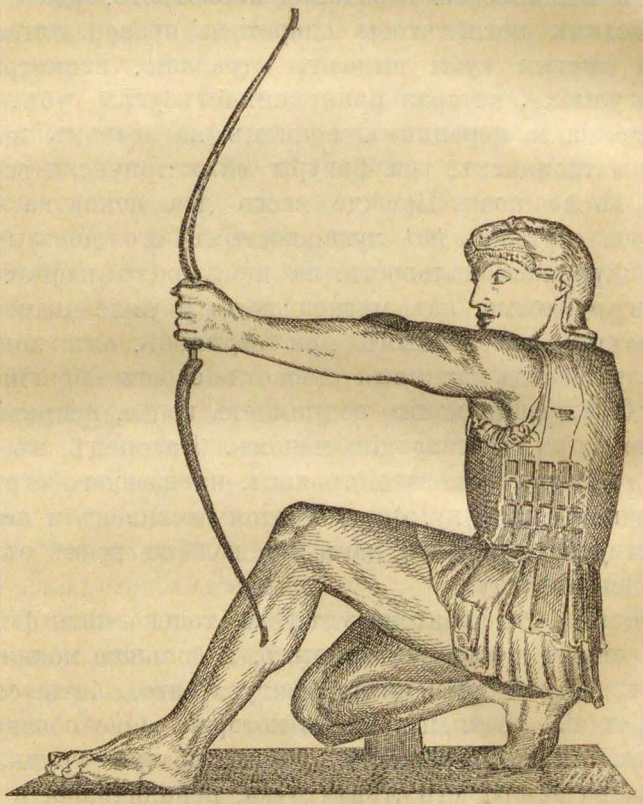
его реставраціи. Мы удержимъ его на время, чтобъ описать фигуры въ томъ видѣ, въ какомъ онѣ представляются въ Мюнхенѣ. Разсмотримъ сначала центральную группу. Въ центрѣ находится Аѳина, изображенная въ размѣрахъ немного бо́льшихъ, чѣмъ сражающіеся; тѣмъ не менѣе она, какъ и другіе, меньше натуральнаго роста, потому что въ ней вмѣстѣ съ высокимъ гребнемъ на шлемѣ едва 1 м. 68 с. Вооруженная копьемъ и щитомъ, съ накинутой на грудь эгидой, которая сзади падаетъ до высоты колѣнъ, богиня присутствуетъ при сраженіи, какъ индифферентный посредникъ; у нея безстрастная поза, надменная и холодная улыбка, что приличествуетъ божеству. Надо признаться, что нигдѣ въ иномъ мѣстѣ нѣтъ столь ясныхъ и столь непріятныхъ слѣдовъ архаизма. Направленіе ноги (изображенной бокомъ, въ то время какъ тѣло поставлено прямо) сообщаетъ статуѣ принужденный видъ, и если надо воздать должное выдѣлкѣ складокъ пеплоса и платья, то съ другой стороны—эта одервянѣлая и правильная плойка, симметричная до излишества, еще болѣе даетъ чувствовать натянутость позы; изъ всѣхъ фигуръ фронтона фигура Аѳины менѣе всего жизненна. У ногъ богини, немного лѣвѣе отъ зрителя, лежитъ раненый грекъ, опирающійся на руку, которая еще держитъ мечъ. Если принять мнѣніе, предлагаемое Брунномъ, то это Ахиллъ, тѣло котораго оспариваютъ другъ у друга враждующія стороны. Въ самомъ дѣлѣ, съ каждой стороны стоятъ два сражающіеся въ первомъ ряду воина, съ направленными впередъ копьями, со щитами на лѣвыхъ рукахъ; они наклонились впередъ, какъ это дѣлается въ минуту нападенія. Въ воинѣ, стоящемъ слѣва, признаютъ грека, можетъ быть, Аякса. Поэтому воины, занимающіе лѣвое крыло фронтона, принадлежатъ къ тому же войску. Прежде всего стрѣлокъ изъ лука, твердо ставшій на правое колѣно, чтобы вѣрнѣе выстрѣлить; въ то время какъ воиновъ съ копьями скульпторъ изобразилъ въ героической наготѣ, этого онъ изобразилъ въ короткой туникѣ, поверхъ которой надѣта кожаная кираса, отдѣланная вырѣзками (πτέρυγες), согласно съ типомъ вооруженія, замѣнившаго древнюю

кирасу съ желобками. Далѣе слѣдуетъ воинъ, тоже стоящій на колѣнѣ, съ копьемъ въ рукахъ и прикрывающій себя щитомъ. Наконецъ, въ углу фронтона раненый грекъ, опершись на руку, старается вырвать изъ груди засѣвшую тамъ стрѣлу. Каска упала съ него во время битвы, и ничто не скрываетъ тщательно завитые букли его волосъ, перевязанныхъ лентой. Художникъ сдѣлалъ все, чтобы изобразить физическое страданіе; посмотрите, какъ раненый скрестилъ ноги, чтобы опереться правой пяткой, и какъ его сжатыя губы выдаютъ страданіе, несмотря на условную улыбку, которая приподнимаетъ углы губъ.

Слѣдующія за переднимъ воиномъ, на правомъ крылѣ, со стороны троянцевъ, три фигуры симметрически воспроизводятъ тѣ же позы. Прежде всего два воина на колѣняхъ. Вотъ стрѣлокъ изъ лука; костюмъ его доказываетъ его азіатскую національность; на немъ родъ кафтана съ длинными рукавами изъ мягкой кожи и узкіе шаровары; чтобы не быть стѣсненнымъ при стрѣльбѣ, онъ поднялъ и завязалъ назадъ длинныя лопасти своего фригійскаго колпака. Слѣдующій воинъ поднимаетъ копье, неправильно замѣненное при реставраціи мечомъ. Наконецъ, въ углу находится фигура раненаго троянца, пронзеннаго стрѣлой; облокотившись на руку, онъ остается пассивенъ и не противодѣйствуетъ страданію, какъ это дѣлаетъ грекъ въ противоположномъ углу.

Отъ восточнаго фронтона уцѣлѣло только пять фигуръ, по возможности реставрированныхъ, и большое количество обломковъ. Самая знаменитая фигура это, безъ сомнѣнія, умирающій троянецъ, мѣсто котораго ясно обозначено въ лѣвомъ углу. Пораженный подъ правую грудь, онъ опустился на землю; его лѣвая рука, неподвижная и ослабѣвшая, еще продѣта въ ремни щита, который служитъ для раненаго опорой въ то время, какъ онъ съ трудомъ приподнимается; страданіе видно на его лицѣ и стиснутыхъ губахъ. Если слѣдовать реставраціи Кокерелля, то непосредственно за нимъ слѣдуетъ помѣстить Геракла, стрѣляющаго изъ лука, но Бруннъ доказалъ, что эта статуя принад-

лежитъ правому крылу фронтона. Герой стоитъ на колѣнѣ въ позѣ стрѣлка, спускающаго стрѣлу; правая нога подогнута подъ тѣло, бюстъ приподнятъ, всѣ мускулы руки напряжены усиліемъ. На головѣ у него шлемъ, передняя часть котораго изображаетъ пасть льва; четыреугольныя отверстія, продѣланныя на высотѣ висковъ, предназначались для ремней, поддерживающихъ нащечники; судя по



Гераклъ (съ Эгинскаго храма).

формѣ шлема эти части, безъ сомнѣнія, представляли собой куски нижней челюсти льва. Поверхъ короткой туники безъ рукавовъ Гераклъ имѣетъ кирасу изъ кожи, зашнурованную слѣва узкими и длинными ремнями; одинъ оплечникъ отсте-

гнутъ и откинутъ назадъ, чтобы дать больше движенія рукѣ, натягивающей тетиву. Голова отличается энергичной лѣпкой; сжатые губы ясно очерчены и образуютъ замѣтную выпуклость; маленькіе и продолговатые, неглубокіе глаза и обрамляющія узкій лобъ букли прически, придаютъ лицу выраженіе чрезвычайной силы. Не къ чему долго останавливаться на третьей статуѣ, изображающей троянца, вооруженнаго копьемъ,—она воспроизводитъ типъ уже извѣстный по западному фронтону. Что касается до четвертой, воина упавшаго къ ногамъ Аѳины, то всѣ усилія Торвальдсена привели лишь къ реставрированію его въ неестественной и мало вѣроятной позѣ. Греческій герой упалъ навзничь, но не касаясь земли, почти лежа на щитѣ, онъ дѣлаетъ усиліе, чтобы приподняться, и поднимаетъ мечъ, какъ бы для отраженія новаго удара. Какъ ни странна кажется эта поза, всетаки трудно придумать другую, и всѣ попытки измѣнить эту непріятную позу не увѣнчались успѣхомъ. Пятая фигура не имѣетъ себѣ подобной на западномъ фронтонѣ. Это молодой человѣкъ безъ оружія, съ вытянутыми впередъ руками, наклоняющійся къ раненому. Волосы, причесанные очень тщательно, образуютъ вокругъ лба завитыя букли, а подъ ними проходитъ двойная коса, идущая отъ затылка; на задней части головы, оставшейся гладкой, живопись замѣняла скульптуру.

Какъ распредѣлялись сохранившіяся фигуры въ треугольной рамѣ фронтона и какъ заполнить пустоту, чтобы возстановить цѣлое? Это очень сложные и очень спорные вопросы, изученіе которыхъ потребовало бы многихъ усилій. Мы избавимъ отъ этого читателя, изложивъ кратко пріобрѣтенные результаты. Достаточно будетъ взять западный фронтонъ, такъ какъ обѣ композиціи строго симметричны. Долгое время довольствовались первой реставраціей, произведенной Кокереллемъ, который расположилъ статуи въ томъ порядкѣ, въ какомъ онѣ находятся теперь въ Мюнхенѣ; англійскій архитекторъ только возстановилъ справа отъ Аѳины нагибающагося юношу по аналогіи съ восточнымъ фронтономъ. Бруннъ первый обратилъ внима-

ніе на то, насколько неестественно было мѣсто, отведенное стрѣлкамъ изъ лука (позади сражающагося стоя). Смѣстить ихъ и помѣстить въ третій рядъ было уже удачнымъ измѣненіемъ; въ самомъ дѣлѣ, стрѣлокъ изъ лука долженъ первенствовать по самому роду своего оружія, и Эгинскіе скульпторы, не соблюдая обычнаго порядка сражающихся, исказили бы дѣйствительность. Впослѣдствіи другой ученый, Праховъ, изучая фрагменты, установилъ полную симметрію обоихъ фронтоновъ по отношенію къ расположенію и количеству фигуръ; онъ поставилъ на восточномъ фронтонѣ, съ каждой стороны Аѳины, фигуру безбородаго молодого человѣка, который нагибается къ раненому, находящемуся въ центрѣ. Стало быть, число статуй было двѣнадцать. К. Ланге пошелъ дальше, увеличивъ число ихъ до четырнадцати и помѣстивъ на каждой сторонѣ фронтона еще по одному стоящему воину. Затѣмъ, вмѣсто того, чтобы ставить фигуры по одной линіи, художники (по его мнѣнію), стали бы ихъ группировать болѣе свободно, однѣхъ ставя назадъ, другихъ впередъ, придавая такимъ образомъ произведенію болѣе живописный видъ. Но какъ ни интересно это предположеніе, оно намъ кажется очень сомнительнымъ; оно предполагаетъ у Эгинскихъ скульпторовъ стремленіе къ живописнымъ и перспективнымъ эффектамъ, что мало вяжется съ очень опредѣленной и простой отдѣлкой статуй. На нашъ взглядъ лучше придерживаться системы Брунна и Прахова, принять двѣнадцать за конечное число статуй для каждаго фронтона и поставить ихъ по прямой линіи на одномъ и томъ же планѣ. Затѣмъ слѣдуетъ еще, чтобы имѣть точное представленіе объ обоихъ фронтонахъ, вернуть имъ ихъ разноцвѣтную окраску. Кисть художника покрыла красками, трудно различаемыми въ настоящее время, панцыри, туники и одежды азіатскихъ стрѣлковъ, чешуйчатую сѣть эгиды Аѳины и окрасила волосы въ красновато-коричневый цвѣтъ. Голубая полоса окаймляла щиты, красная обозначала детали на одеждѣ богини, выпуклости губъ, окрашивала внутреннюю сторону щитовъ и придавала живость гребнямъ шлемовъ. Прибавьте къ это-

му еще сдѣланные изъ бронзы различные аксессуары, какъ-то: луки, копья, мечи, перевязи, ремни колчановъ и въ особенности букли причесокъ, сработанныя отдѣльно и выполненныя съ изумительной тщательностью. Такимъ образомъ статуи, окрашенныя въ яркіе цвѣта, между которыми золоченая бронза бросала металлическій отблескъ, рѣзко выдѣлялись на голубомъ фонѣ фронтона.

Все уже высказано о типѣ и композиціи Эгинскихъ фронтоновъ. Сколько разъ уже указывали на суровую, непоколебимую симметрію, которая повторяетъ тѣже положенія на двухъ сторонахъ фронтона, и на отсутствіе связи между фигурами, только разставленными другъ около друга съ математической точностью. Между тѣмъ было бы несправедливо примѣнять въ данномъ случаѣ правила безусловнаго изящества и не обращать вниманія на преданія школы. Эгинскіе скульпторы, прежде всего, спеціально занимались бронзой и, работая надъ мраморомъ лишь въ видѣ исключенія, они испытываютъ на себѣ тираннію привычекъ, сопряженныхъ съ работой изъ металла. Они умѣли изображать отдѣльныя фигуры, исполнять ихъ въ отдѣльности, какъ нѣчто самостоятельное. Композиція фронтоновъ доказываетъ это очевиднымъ образомъ. Очевидно, артисты, задумавшіе ее, заранѣе опредѣлили мѣсто для каждой фигуры, ея позу, ея особенное положеніе, подчиняя все законамъ симметріи и условіямъ той поверхности, которую слѣдовало заполнить. Но, принявъ всѣ эти предосторожности, они не подумали установить между фигурами связь, которая происходитъ отъ болѣе тѣсной группировки. Каждая фигура, взятая въ отдѣльности, имѣетъ какъ бы свое особое существованіе, какъ статуи атлетовъ, отлитыя въ Эгинскихъ мастерскихъ. Отсюда происходитъ это еще строгое, вымѣренное расположеніе, до крайности симметричное, и все это за сорокъ лѣтъ до того времени, когда школа Фидія исполнила такія естественныя и стройныя группы на фронтонахъ Партенона.

Сдѣлавъ эти оговорки, признаемъ, что Эгинскіе скульпторы обязаны работѣ изъ бронзы удивительными качествами.

Прежде всего, они стали мастерами въ статикѣ. Посмотрите, съ какой смѣлостью они пренебрегли искусственными средствами для устойчивости своихъ статуй; въ стоячемъ, лежачемъ или колѣнопреклоненномъ положеніи онѣ имѣютъ прочность и устойчивость фигуръ, отлитыхъ изъ бронзы. Обратите вниманіе съ этой точки зрѣнія на одну изъ тѣхъ фигуръ, движеніе которой болѣе сложно, на Геракла, натягивающаго лукъ; можно глядѣть на него со всѣхъ сторонъ, положеніе будетъ безукоризненной правильности. Артистъ дошелъ до того, что намѣтилъ легкое движеніе назадъ корпуса, произведенное усиліемъ руки, натягивающей тетиву. Это превосходное знаніе равновѣсія есть плодъ глубокаго изученія человѣческаго тѣла. Эгинеты знаютъ основательно структуру и пропорцію человѣка; они изучали на живомъ тѣлѣ игру членовъ при самыхъ разнообразныхъ позахъ, напряженіе мышцъ въ лежачемъ человѣческомъ тѣлѣ, напряженіе, сообщаемое тѣлу энергичнымъ движеніемъ. Кромѣ того, какъ точны движенія, несмотря на нѣкоторую неподвижность, которая выдаетъ еще упорный трудъ и усилія артиста, какъ жизненны и искусно уравновѣшены позы! Лѣпка отличается строгостію, которой трудно налюбоваться. Все ясно, точно, все отличается сильной и скромной отдѣлкой. Съ рѣдкимъ знаніемъ обнаженнаго человѣческаго тѣла скульпторъ умѣетъ упростить планы, намѣтить большія массы и немногими чертами выразить нужное; подчеркнуть подробность, обозначить выпуклость костляваго колѣна, или намѣтить пробѣгающую въ длину руки жилу, раздутую усиліемъ; онъ умѣетъ, наконецъ, приберечь виртуозность для аксессуаровъ, когда нужно избороздить линіями хорошо расчесанную бороду, или отдѣлать край туники, проходящей подъ панцыремъ. Всюду чувствуется искреннее искусство, убѣжденное, точное и обладающее уже качествомъ, греческимъ по преимуществу, чувствомъ мѣры. Если хотятъ знать, что еще ему недостаетъ, то окажется, что ему надо пріобрѣсть болѣе гибкости, свободы и пользоваться съ большей непринужденностью пріобрѣтенными знаніями. Эгинскіе мраморы подвергались еще другого рода

критикѣ. Много говорили о недостаткахъ въ исполненіи головъ, объ однообразной улыбкѣ, о плоскихъ, безжизненныхъ глазахъ, о стиснутыхъ губахъ, о чрезмѣрной выпуклости подбородка. Доходило до того, что говорили „объ отвратительныхъ головахъ, о тупыхъ и гримасничающихъ лицахъ“. Въ этомъ есть преувеличеніе; у насъ при видѣ оригиналовъ сложилось сужденіе менѣе строгое. Посмотрите безъ предвзятой мысли на Мюнхенскіе мраморы и вы будете поражены выраженіемъ страданія, отпечатлѣвшагося на лицахъ раненыхъ; въ чертахъ лица Геракла вы узнаете сокращеніе чертъ, присущихъ стрѣлку, который прицѣливается, устремивъ глазъ на цѣль. Если и правда, что скульпторы еще находились подъ вліяніемъ древнихъ традицій, то всетаки они дѣлаютъ усиліе освободиться отъ нихъ. Интересно то, что Эгинскіе мраморы показываютъ намъ скорѣе конецъ этой дорогой всему первоначальному греческому искусству условности, которую очень неточно назвали „эгинской улыбкой“.

Нужно ли кратко охарактеризовать скульптуры фронтоновъ? Выраженія „реализмъ и правда“ приходятъ на умъ сами собою. Но приэтомъ надо еще условиться на счетъ реализма архаическихъ мастеровъ. Это есть реакція противъ условныхъ типовъ и шагъ къ обобщенной формѣ. Въ самомъ дѣлѣ нѣтъ ничего труднагоподвести всѣ Эгинскія фигуры подъ общій типъ. Широкія плечи, выпуклыя груди, животъ плоскій и вдавленный, тонкія бедра, это—черты, которыя встрѣчаются у всѣхъ статуй, составляютъ общій типъ человѣка проворнаго и мощнаго, вытренированнаго атлетскимъ воспитаніемъ. Такимъ образомъ наблюденіе надъ природой привело скульптора къ упрощенію, къ выведенію формулы, и теперь можно уже видѣть какъ нарождается это обобщающее чувство, которое вдохновитъ великихъ мастеровъ пятаго столѣтія. Эти отличительныя черты, въ связи съ достоинствомъ стиля, позволяютъ отнести исполненіе фронтоновъ къ періоду послѣ мидійскихъ войнъ. Мы думаемъ, что не ошибемся, если отнесемъ ихъ ко времени между 480 и 470 г. Но къ этому періоду относится дѣятельность одного

изъ самыхъ блестящихъ скульпторовъ Эгины, Оната, и будетъ вполнѣ законно предположить, что онъ не остался чуждъ украшенію храма. Мы безъ всякаго колебанія признаемъ Мюнхенскіе мраморы за произведеніе его школы и находимъ въ нихъ стиль и манеру Эгинскаго мастера. Затѣмъ, что принадлежитъ ему лично въ этомъ общемъ дѣлѣ? Онъ ли дѣлалъ модели фронтоновъ?Изваялъ ли онъ самъ какую-нибудь часть изъ нихъ? И если нельзя приписать ему всѣ фигуры, то кто были его сотрудники? Столько вопросовъ, на которые приходится отвѣчать догадками. Болѣе вѣроятнымъ будетъ приписать ему самую композицію обоихъ фронтоновъ, въ западномъ видѣтьработу менѣе искуснаго артиста и признать работу мастера, можетъ быть, при содѣйствіи его сына Каллитела, въ болѣе уже свободныхъ фигурахъ восточнаго фронтона.

М. Колиньонъ.

(Histoire de la sculpture grecque I, стр. 287—302).

Скопасъ.

Гильомъ, великій скульпторъ и въ то же время ученый и тонкій критикъ, артистъ и въ то же время, подобно Поликлету, теоретикъ въ области искусства, сказалъ, что канонъ былъ резюмированіемъ школы, а не исходной точкой новой школы.

Настоящая глава будетъ подтвержденіемъ этого сужденія. Но надо условиться насчетъ слова школа. Теперь мы уже не можемъ болѣе различать въ греческомъ искусствѣ два теченія—іонійское и дорійское; смѣшеніе расъ, обмѣнъ, смѣшеніе чувствъ и мыслей сдѣлало изъ эллиновъ, въ отношеніи къ цивилизаціи, единый народъ, раздѣленный на мелкія государства, относительная независимость которыхъ была больше кажущаяся, чѣмъ дѣйствительная; съ тѣхъ поръ греческое искусство, греческая скульптура переносились мастерами, къ какому бы городу они не принадлежали, съ одного берега Эгейскаго моря на другой и, можетъ быть, даже на Западъ, въ Великую Грецію, и даже дальше, до городовъ италійскихъ.

Плеяда скульпторовъ, самыми блестящими звѣздами которой были Скопасъ и Пракситель, потомъ Лизиппъ, довольно неосновательно получила данное ей нѣкоторыми историками названіе школы ново-аттической, если не хотятъ видѣть въ этомъ названіи ничего другого, кромѣ указанія на происхожденіе; Скопасъ, безъ сомнѣнія, былъ родомъ съ о. Пароса, Пракситель, по всей вѣроятности, изъ Аѳинъ; что касается Лизиппа, то онъ родился въ Сикіонѣ. Но всѣ эти артисты, какъ и ихъ современники и ихъ ученики, имѣли одно общее направленіе, и это направленіе скорѣе коренится въ аттической традиціи. Потому что съ каждымъ

днемъ все болѣе удаляясь отъ точности и тяжеловѣсности Поликлета, нѣсколько реалистическихъ и дорійскихъ, они все болѣе отдавались идеалу іонійскаго изящества, котораго достигъ Фидій, пока, наконецъ, послѣднее чрезмѣрное усиліе не приволо ихъ къ злоупотребленію изяществомъ, къ манерности.

Скопасъ, бывшій, по словамъ Плинія, въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта около XC Ол., жилъ долго и съ пользой. Его произведенія, очень разнообразныя,—это новая особенность, по преимуществу аттическая,—состояли въ большихъ декоративныхъ композиціяхъ, въ родѣ фронтоновъ храма Аѳины въ Тегеѣ, изъ которыхъ одинъ изображалъ охоту за калидонскимъ вепремъ (больше двадцати фигуръ), а другой битву Ахилла и Телефа на равнинѣ Каика. Извѣстно, что онъ изваялъ для Эфесскаго храма одинъ изъ цоколей знаменитыхъ колоннъ, извѣстныхъ подъ названіемъ columnae coelatae. Цоколь, привезенный Вудомъ въ Британскій музей, по искусному расположенію фигуръ, по тонкой лѣпкѣ мужской наготы, по богатству и граціи женской одежды, вполнѣ достоинъ мастера, хотя нельзя категорически утверждать, что произведеніе принадлежитъ непремѣнно ему. Ему приписываютъ часть барельефовъ Галикарнасскаго мавзолея, множество группъ: Асклепій и Гигіея въ храмѣ Аѳины въ Тегеѣ, двѣ Еринніи въ Аѳинахъ; Эротъ, Гемеръ и Потосъ въ Мегарѣ, и въ особенности Ніобиды, умирающія около своей матери (знаменитыя статуи въ Флорентинскомъ музеѣ Уффици, можетъ бытъ, копіи съ нихъ); статуи божествъ: Афродиты Пандемосъ въ Элидѣ, Гекаты въ Аргосѣ, Геракла въ Сикіонѣ, Аполлона въ Рамнѣ, въ Аттикѣ, въ особенности Вакханка, знаменитая смѣлостью движенія, Аполлонъ Сминтейскій въ Хризѣ, въ Троадѣ. Древніе не приписываютъ ему статуи атлетовъ; свой рѣзецъ онъ посвящалъ больше религіознымъ сюжетамъ.

Многіе древніе прославляютъ Скопаса, но не говорятъ, какимъ качествомъ онъ былъ обязанъэтой славѣ. Къ счастію, мы можемъ сами оцѣнить оригинальность его генія.

Извѣстно, что карійскій царь Мавзолъ получилъ, какъ знакъ супружеской печали, отъ своей жены Артемизіи чудную гробницу, достойную быть однимъ изъ семи чудесъ свѣта, и что Скопасъ украсилъ ее фризами и статуями при содѣйствіи трехъ своихъ соревнователей, Бріаксида, Тимоѳея, Леохареса. Мавзолей имѣлъ 180 фут. въ окружности; его окружали тридцать шесть колоннъ. Оканчиваясь пирамидой съ уступами, на которой стояла двухколесная мраморная колесница, запряженная четверкой лошадей, работы Питеса, мавзолей возвышался на 140 фут. Скопасъ, по словамъ Плинія, украшалъ восточный фасадъ.

До XII в. памятникъ оставался неповрежденнымъ ни временемъ, ни варварами; его разрушило землетрясеніе, а матеріалъ, и въ особенности барельефы, были употреблены рыцарями С. Іоанна на постройку укрѣпленнаго замка Будруна, нынѣшняго Галикарнасса. Сэръ Стратфордъ Ред-

Барельефъ Галикарнасскаго мавзолея.

клиффъ въ 1846 и Ньютонъ въ 1857 привезли въ Британскій музей много обломковъ фриза и фрагментовъ колоссальныхъ статуй. Но что принадлежитъ творчеству Скопаса и что его сотрудникамъ? Безъ особыхъ колебаній можно приписать самому знаменитому изъ четырехъ артистовъ

фрагменты, которые, по нашему мнѣнію, отличаются замѣчательной оригинальностью и совершенствомъ, въ родѣ фрагментовъ битвы амазонокъ. Это двѣ картины смѣлаго замысла и замѣчательной отдѣлки. Здѣсь нѣтъ, напр., Центавровъ, Лапитовъ и амазонокъ Фигалійскаго храма съ коренастыми, широкими и короткими тѣлами, безъ гибкости и граціи; здѣсь нѣтъ также тяжело скомпонованныхъ сценъ. Здѣсь сцены отличаются простотой и захватывающимъ интересомъ, какъ и должно быть въ горячей борьбѣ, гдѣ единственная забота борющихся убивать и не быть убитымъ; одни съ розмаху наносятъ удары, другіе избѣгаютъ ихъ быстрыми движеніями, каждый употребляетъ всю силу и ловкость, откуда и произошли чрезвычайно энергичныя позы. Одежды, колеблящіяся отъ сотрясеній и порывовъ тѣлъ, развѣваются и раздуваются сзади или прилипаютъ спереди къ ногамъ, рукамъ, тѣлу; фигуры воиновъ и амазонокъ выказываютъ тонкость и стройность формъ, изящество, мало согласующееся съ этой дикой и ожесточенной битвой варваровъ. Смѣлость движенія, утонченность формъ, даже не безъ излишка, вотъ свойства генія Скопаса на основаніи самыхъ лучшихъ барельефовъ мавзолея.

Статуи Ніобеи и Ніобидъ въ Флорентинскомъ музеѣ, вѣроятно, копіи съ группы Скопаса, еще болѣе подтверждаютъ это мнѣніе. Главная фигура—Ніобея, быстро бѣгущая и съ трудомъ поддерживающая младшую изъ своихъ дочерей, которая на колѣняхъ, съ распущенными волосами, полуобнаженная цѣпляется за ея одежды; педагогъ и его ученикъ, Ніобиды раненыя или умирающія, Ніобидъ мертвый, лежащій на землѣ, все это грандіозно и хорошо выполнено, такъ же какъ герои и героини на фризѣ мавзолея; подобно послѣднимъ, они находятся въ страшномъ волненіи, но даже и при чрезмѣрности движеній сохраняютъ утонченное изящество; они принадлежатъ одной и той же школѣ, если не одному и тому же художнику; но еще бо̀льшій интересъ представляетъ въ нихъ ихъ патетичность. Скопасъ положилъ начало экспрессивной скульптурѣ.

Ніобея съ дочерью.

Статуя, находящаяся въ Мюнхенѣ и извѣстная подъ именемъ Иліоневса и признаваемая за одного изъ сыновей Ніобеи, даетъ самое высокое понятіе объ этомъ утонченномъ искусствѣ. Тѣло юноши отличается замѣчательной гибкостью и изяществомъ, которыя немногими были лучше передаваемы, а патетическое движеніе, полное ужаса, заставляетъ сильно жалѣть о потерѣ головы этой статуи. Въ этомъ образцовомъ произведеніи чувствуется духъ, если не рука мастера.

Улыбка архаическаго періода выражаетъ только наивность; она застыла; она не выражаетъ и не отражаетъ состояніе души. Боги Фидія, оставаясь богами, существами безстрастными, имѣютъ только величественность, спокойствіе, всегда запечатлѣнное на ихъ величавыхъ лицахъ; атлеты Поликлета только образцы, т.-е. здоровыя и молодыя тѣла, безъ страданій и внутренней радости, какъ это бываетъ у существъ съ крѣпкими мышцами и правильнымъ тѣлосложеніемъ; въ нихъ все мускулатура, въ нихъ нѣтъ души, и ихъ лица банальны.

Но въ IV в., вмѣстѣ съ Скопасомъ, подъ мраморной оболочкой начинаетъ биться сердце; Ніобея страдаетъ; ея дѣти, ея слуги испытываютъ ужасъ, раны и агонію; испугъ, физическое страданіе, какъ говорится, написаны на ихъ лицахъ, просвѣчиваютъ въ выраженіи ихъ глазъ, въ складкахъ лба, въ сжиманіи губъ. Тѣмъ не менѣе не станемъ забѣгать впередъ съ упрекомъ; тутъ нѣтъ еще злоупотребленія. Это новый замыселъ, болѣе утонченное пониманіе правъ и силъ скульптуры, что особенно дѣлаетъ честь Скопасу. Оно имѣло цѣлью расширить кругъ предметовъ, среди которыхъ вращалась до тѣхъ поръ не безъ нѣкотораго однообразія греческая скульптура: Олимпійскіе боги, баснословные герои, Олимпійскіе побѣдители. Человѣкъ, настоящій человѣкъ съ своими страстями, то есть живой, съ этихъ поръ можетъ выступить на сцену. Къ несчастію, вмѣстѣ съ человѣкомъ появляется идея, чувство, облеченное тѣломъ, то есть олицетвореніе. Мы увѣрены, что три страсти, которыя Скопасъ олицетворилъ подъ видомъ лю-

дей, Любовь, Эротъ, и два ея спутника Гимеръ и Потосъ, т. е. желаніе и жгучая страсть, обладали изяществомъ, молодой и горячей жизнью наполовину идеальныхъ и наполовину реальныхъ вымысловъ греческой поэзіи. Скопасъ долженъ былъ создать трехъ обладающихъ тѣломъ божковъ, настолько же для него реальныхъ, какъ и Зевсъ или Афродита; но дверь открылась, и когда-нибудь чрезъ нее проскользнутъ въ свиту олимпійцевъ ледяныя фигуры аллегорическихъ божествъ.

Но это значитъ предвидѣть зло слишкомъ рано.

П. Пари.

(La sculpture antique. P. стр. **262—270**).

2007062453